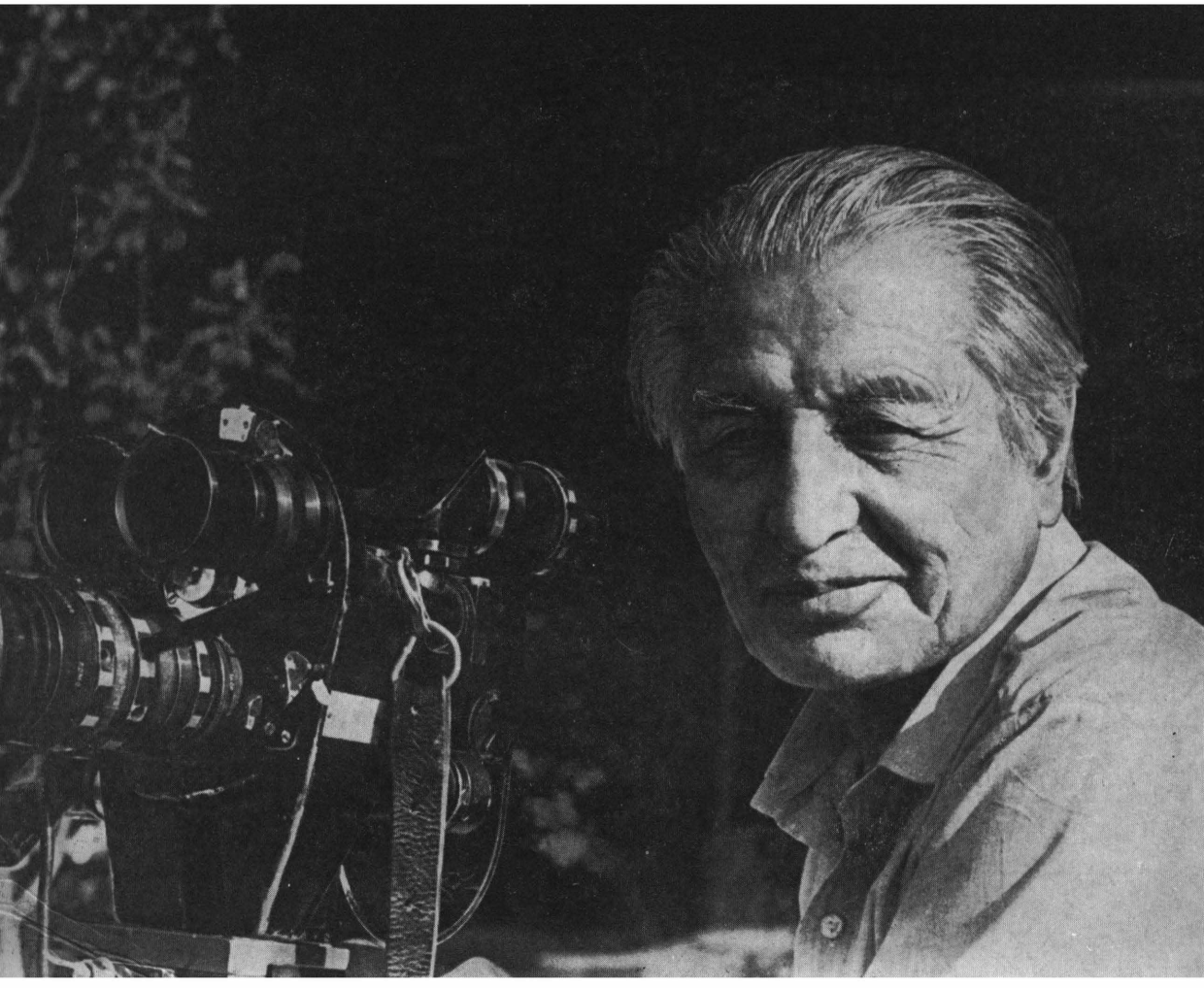
ISSN 0130-6405

Искусство КИНО

5 1982



Поздравляем с 70-летием
народного артиста СССР,
лауреата Государственной
премии СССР
Малика Каюмовича КАЮМОВА,

Искусство кино

1982
5

Ежемесячный журнал
Основан в 1931 году
Орган Государственного комитета СССР по кинематографии и Союза кинематографистов СССР

Главный редактор
СУРКОВ Е. Д.

Редколлегия
БАСКАКОВ В. Е.
ВАЙСФЕЛЬД И. В.
ГЕРАСИМОВ С. А.
ЗГУРИДИ А. М.
ИГНАТЬЕВА Н. А.
(зам. гл. редактора)
КАРАГАНОВ А. В.
КУДИН В. А.
МАХНАЧ Л. В.
МЕДВЕДЕВ А. Н.
(зам. гл. редактора)
НОВОГРУДСКИЙ А. Е.
ПАРАМОНОВА К. К.
САВИЦКИЙ Н. В.
САЛЫНСКИЙ А. Д.
САНАЕВ В. В.
СИНЕЛЬНИКОВ В. Л.
СОЛОВЬЕВ В. И.
СУМЕНОВ Н. М.
ЮРЕНЕВ Р. Н.
ЮТКЕВИЧ С. И.

Ответственный секретарь
КЕЛЬМАН Л. М.

Оформление Марголина И. Л.
Художественный редактор Петрова Э. С.
Технический редактор Иванова Т. Ю.
Корректоры Коренева Н. А., Элькина Г. Г.

Издание Союза кинематографистов СССР
Цена 1 руб. 30 коп.
Фото и адреса актеров редакция не высылает

На 1-й стр. обложки
Дилором Камбарова; Суйменкул Чокморов в фильме «Мужчины без женщин» (режиссер А. Видугирис, «Киргизфильм»); кадр из фильма

На 4-й стр. обложки
Кадр из фильма; Леонид Юхин, Иван Лапиков, Виталий Григораш, Василий Кузьмин; Владимир Гостюхин и Стефания Станюта в фильме «Родник» (режиссер А. Сиренко, «Мосфильм»)

СОДЕРЖАНИЕ

Современность и экран

3
Крылья творчества — *Тимофей Левчук*

14
Форум борющегося искусства

24
На экранах трех континентов

25
К размышлению о массах «самого массового» — *М. Жабский*

Новые фильмы

40
К разгадке поэзией — *П. Савицкий*

51
На другой день после войны — *Н. Игнатьева*

57
Рано поутру — поздно вечером — *В. Антонова*

65
Лето, которое давно прошло — *О. Кучкина*

73
Дольников и другие — *Е. Жерехова*

77
Юность космического века — *Виктор Горбатко, Лев Нечаюк*

Портреты

87
Второе рождение — *Н. Толченова*

Интервью между съемками

95
И все-таки — надежда — *Екатерина Вермишева*

98
Когда есть характер... — *Александр Фатюшин*

Портреты

101
Феномен Павла Лебешева — *Марина Голдовская*

Мемуары и публикации

123
«У нас появилось много новых друзей» — *А. Караганов*

Издано о кинематографе

131
В лаборатории мастера — *Р. Ильин*

135
Новые книги о кино

Наши юбиляры

136
Целеустремленность поиска — *Е. Сурков, Л. Медведев, Н. Игнатьева, И. Вайсфельд, Р. Юренев, Н. Савицкий, В. Синельников*

За рубежом

137
Смех и отчаяние Луиса Бунюэля — *В. Силюнас*

158
Синерама

Сценарий

163
Потомок белого барса — *М. Байджиев, Т. Океев*

191
Фильмография

Iskusstvo Kino
Cinema Art

The Time and the Screen

Timofey Levchuk — The Wings of Art (p 3)
The article about significance of new book memoirs by Leonid Brezhnev for the Soviet Cinema
Forum of Fighting Art (p. 14)
About the traditions of Film Festival in Tashkent
On the Screens of Three Continents (p. 24)
Mikhail Zhabsky — About the Masses of "the Most Popular" (p. 25)
About modern sociological researches of cinema audience

New Films

Nikolay Savitsky — To Unravel by Poetry (p. 40)
Review of the film "Lenin in Paris" ("Mosfilm", 1981)
Nina Ignatyeva — On the Other Day After the War (p. 51)
Review of the film "Alexander the Young" (Gorky Studio, DEFA, 1981)
Valeriya Antonova — Early in the Morning — Late at Night (p. 57)
Review of the film "Vasily and Vasilisa" ("Mosfilm", 1981)
Olga Kuchkina — The Summer, Which Passed Long Ago (p. 65)
Review of the film "Valentina" ("Mosfilm", 1981)
Yelena Zherekhova — Dolnikov and the Others (p 73)
Review of the film "Honest, Clever, Unmarried .." ("Mosfilm", 1981)
Victor Gorbatko, Lev Nechayuk — The Youth of the Space Age (p 77)
Review of the film "The Subjugators of the Universe" ("Centrnauchfilm", 1981)

Portraits

Nina Tolchenova — The Second Birth (p. 87)
Profile of wellknown Soviet actor Petr Glebov

Interview Between Takes

Yegaterina Vermisheva — And Still Hope (p 95)
Welknown Soviet documentary film director on her new film
Alexander Fatyushin — When I Have a Character... (p 98)
Young Soviet actor on his new parts

Portraits

Marina Goldovskaya — Phenomenon of Pavel Lebeshev (p. 101)
Profile of wellknown Soviet cameraman Pavel Lebeshev

Memoirs and Publications

Alexander Karaganov — "We've Got a Lot of New Friends" (p. 123)
Recollections of wellknown Soviet cinema-critic of outstanding Soviet film director Vsevolod Pudovkin

Published On Cinema

Roman Ilyin — In the Art Laboratory of a Master (p. 131)
Review of the book by Yevgeny Gromov "Cameraman Alexander Golovnya. Films. Evidences. Reflections"

Our Jubilees

Yevgeny Surkov, Armen Medvedev, Nina Ignatyeva, Ilya Vaisfeld, Rostislav Yurenev, Nikolay Savitsky, Vladimir Sinelnikov — Purposefullness (p. 136)
To the 70th anniversary of Uzbek Soviet documentary film director Malik Kayumov

Abroad

Vidas Silyunas — Laughter and Despair of Luis Bunuel (p. 137)
Profile of outstanding Spanish film director
Cinerama (p. 158)

Script

Mar Baidzhiyev, Tolomush Okeyev — The Descendant of the White Ounce (p. 163)

© Журнал «Искусство кино», 1982

Адрес редакции: 125319, Москва, А-319, ул. Усиевича, 9.
Тел. 151-02-72.
Сдано в набор 10.02.82.
Подп. к печати 16.04.82 А-08183
Формат бумаги 70×90¹/₁₆,
печ. л. 12,12, усл. печ. л. 14,18, уч.-изд. л. 18,3.
Печать высокая
Тираж 56 000 экз. Заказ 406
Ордена Трудового Красного Знамени Чеховский полиграфический комбинат В/О «Союзполиграфпром» Государственного комитета СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли, г. Чехов Московской области

Размышляя о книге Л. И. Брежнева «Воспоминания»

Тимофей Левчук

Крылья творчества

Пишу эти строки с волнением, под сильным впечатлением большого и важного события: в Киеве состоялась республиканская научно-практическая конференция партийно-идеологического актива «Значение книги Л. И. Брежнева «Воспоминания» для дальнейшего совершенствования идейно-политического, трудового и нравственного воспитания трудящихся». С докладом выступил член Политбюро ЦК КПСС, первый секретарь ЦК Компартии Украины товарищ В. В. Щербицкий. «Новое произведение Л. И. Брежнева, — сказал он, — это глубокие раздумья о путях становления советского человека, жизнь которого воедино слита с историей нашей Родины, судьбой рабочего класса, всего народа. Это страстное, вдохновенное слово непосредственного очевидца и участника главных событий послеоктябрьской истории нашей страны. Это яркая повесть об истоках советского патриотизма, любви к Родине, преданности партии, великому делу Ленина, истоках пролетарского интернационализма. Книга Л. И. Брежнева вооружает нас выверенными ориентирами в идеологической работе, которая всегда была одной из первостепенных забот нашей партии, важным средством ее связи с массами, ее силы и авторитета».

...Есть книги, которые оставляют в душе человека неизгладимый след. Входят в его сознание навсегда. Становятся частью его жизни. Оказывают влияние на его биографию — помогают понять окружающий мир, сделать верный выбор и не сходить с намеченного пути, поддерживают в тяжкие минуты, вдохновляют на неустанный труд, окрыляют в творческих поисках. В этих книгах — работа мысли и биение сердца гражданина, который непременно становится твоим современником, даже если он жил задолго до тебя. И во сто крат возрастает влияние такого произведения, если ты живешь в одно время с его автором и благодаря ему глубже понимаешь современность, точнее ее оцениваешь, острее переживаешь. А главное — хочешь полнее, активнее в ней участвовать, чтобы с писателем, открывшим тебе новые горизонты, жить не только в одно хронологическое, а и в одно историческое время, отображенное в его произведениях. О них можно сказать словами Владимира Ильича Ленина: такие книги перепахивают душу читателя! Засевают ее добрыми семенами, дающими драгоценные всходы...

Читаю и перечитываю «Воспоминания» Леонида Ильича Брежнева. Не хочется откладывать журнал. Вновь и вновь листаю страницы с отчеркнутыми на полях абзацами. Почти каждая фраза заставляет вернуться к ней, обдумать ее. Какое огромное содержание в этом небольшом по объему, просто, скромно, искренне написанном произведении! Сколько глубоких мыслей высказано в этом прямом, доверительном, раздумчивом разговоре с читателем! Какой удивительный лаконизм и емкость, какая поразительная точность слова, необыкновенная меткость наблюдений, рельефность портретов, ясность характеристик! А как светло, чисто, проникновенно звучит его центральная тема, бесконечно дорогая и близкая каждому из нас — тема Родины...

«Наверное, такое уж свойство характера: все места, где приходилось работать, люблю и поныне, считаю родными. Мне нравятся и бе-

В апреле 1982 года «Политиздат» выпустил книгу Л. И. Брежнева «Воспоминания», в которую вошли главы «Жизнь по заводскому гудку», «Чувство Родины», «Малая земля», «Возрождение», «Целина».

ло-зеленые острова украинских сел среди пшеничных полей, и неброская, но за сердце берущая красота белорусских пейзажей, и щедрое цветение садов Молдавии, и бескрайние степи Казахстана, особенно весной, когда сплошным ковром покроют их тюльпаны и маки...»

Просторы Родины... У каждого из нас, читателей «Воспоминаний», они свои, и непременно они всплывут в сознании, пройдут, сливаясь с теми, которые описывает Леонид Ильич. Чувство Родины у нас одно — общее. Без него не может существовать советский человек, советский художник, поэтому с таким волнением читаем мы книги руководителя Коммунистической партии, выдающегося ленинца нашей эпохи, книги, не только с несравненной полнотой выразившие это великое, священное чувство, но и показавшие его истоки, корни нашего советского, социалистического патриотизма, нашей общенародной, интернациональной гордости.

Я не раз бывал в тех местах, где родился и провел детство, а затем начинал свой славный трудовой путь Леонид Ильич. Помню и год от года растущий Днепродзержинск, и обновляющийся Днепропетровск, и могучий размах Запорожья. Довелось поездить и по целине — она навсегда останется величественным памятником советскому народу-созидателю и его героям, среди которых никогда не померкнет имя руководителя казахстанских коммунистов, сделавшего гигантски много в 50-е годы для победы на трудовом хлеборобском фронте. И, перечитывая «Воспоминания», думаю: как много нового они мне открыли. Нового во времени, в знакомых событиях, в людях, подобных которым я много раз встречал и встречаю и на Украине, и в Молдавии, и в Казахстане, и в Сибири. Но все это в полноте и цельности, в подлинно историческом масштабе увидено зорким и мудрым взглядом замечательного политического деятеля — увидено так потому, что он вышел из самой толщи народа, прошел путь от рабочего до народного вождя и воплотил в себе все лучшее, чем могут одарить своего сына родная земля, рабочий класс, Родина.

Какой урок для художника! Урок многообразный, неисчерпаемый. И прежде всего — это урок предельно активной, духовно богатой жизни, плодотворной, целеустремленной деятельности, неустанного, кипучего труда, труда творческого в самом полном и точном смысле этого слова. Биографией Леонида Ильича, неисчерпаемым опытом, явленным и осмысленным им в его «Малой земле», «Возрождении», «Целине», а теперь и в «Воспоминаниях», его молодым энтузиазмом, всесильной энергией, всепобеждающим оптимизмом должны мерить мы свою жизнь и работу и экранную судьбу наших героев, к каким бы поколениям мы и они ни принадлежали. Ибо при всех различиях личного опыта у нас есть общее бесценное сокровище — коллективный опыт советского народа, имеющий всемирно-историческое значение. О нем и пишет Генеральный секретарь Коммунистической партии, им и делится, его осмысливает, вспоминая свою биографию. А она есть и биография страны.

Художника всегда остро интересует вопрос: как время формирует характер человека, как во внутреннем мире личности звучат голоса истории? Книги Леонида Ильича Брежнева, как истинно современные произведения, помогают ответить на этот вопрос. Они расширяют кругозор, обогащают глубоким пониманием эпохи, масштабом государственной мысли, они позволяют проследить становление и формирование характера труженика, созидателя, идеолога и руководителя народных масс, политика и государственного деятеля, для которого чувство Родины — это верность морали трудового народа и революционным идеалам Октября, это преданность ленинской партии и сознание ответственности за судьбы мира. Особая нравственная, идеологическая, политическая и художественная ценность книг Л И. Брежнева, мне кажется, для деятелей искусства заключается в том, что чувство Родины выражено в этих замечательных произведениях предметно, в реальных и многообразных жизненных проявлениях, конкретно-исторически, и оно всегда — чувство коллективистское, при том, конечно, что всегда остается глубоко личным, сокровенным.

Зародилось оно еще в подростке в дооктябрьские годы, когда Леонид Ильич жил в рабочем поселке Каменском (будущем Днепродзержинске) в атмосфере надвигавшейся революции. «За краем построек рос краснотал, и в этих зарослях мы пробирались к Днепру. Берег в том месте был очень высок и обрывист. Мы смотрели сверху, и даль перед нами открывалась неоглядная. Внизу голубела вода, виднелся зеленый остров, поросший кустарником, дальше все было подернуто синевой: вода, луга, заречные села Николаевка и Куриловка — для нас это уже был край света.

Детство есть детство. Тут, у Днепра, все для нас было радостью: сбегали вниз по обрыву, купались, переплывали на остров. Но только не весной. В разлив вода скрывала островные деревья, дальний берег едва был виден. Сейчас, вспоминая Гоголя — «редкая птица долетит до середины Днепра...», — я думаю, этот образ реки возник у него из памяти детства».

Но здесь же и забастовки на заводе, и маевки, и листовки, и тревожащие воображение разговоры взрослых, и смутное ощущение каких-то больших событий. «Конечно, в те годы я этих листовок не читал, на маевки нас, мальчишек, не брали, да и вообще далеко не все было нам доступно и ясно. Но в этой атмосфере я рос, думы и чаяния рабочих были мне изначально близки, я приобщался к ним, слушая разговоры взрослых, видя их в трудные дни забастовок».

Любовь к родной земле изначально слита с уважением и любовью к рабочему человеку, к трудовому коллективу. Чувство Родины формируется как классовое чувство. Вот красноречивая картина. В поселок приходит весть об Октябрьской революции. «Заводской гудок заревел вдруг в неурочный час. Время как бы раскололось, переломилось надвое, начало свой новый отсчет. Это было совсем необычно для нас, и мы вслед за отцами кинулись к заводу. Едва ли не весь город бежал туда, люди высыпали из цехов, грозно гудели людские голоса, безграничное море голов бушевало на площади. Видны были солдатские папахи раненых, вернувшихся с фронта, кое-где мелькали женские платки, но больше всего было металлургов, рабочих. И мне запомнилось ощущение всеобщего подъема, настоящего торжества. ...И еще я помню, с каким замиранием сердца, задрав голову, смотрел на красное полотнище, реявшее на фоне осеннего серого неба». Сцена, полная глубокого исторического смысла, предельно выразительная, вырастающая в символ революционной эпохи.

Комсомолец и коммунист Брежнев много ездит по стране: партия посылает его на различные участки социалистического строительства. Он приобретает разносторонний опыт, и самое важное в нем — умение работать с людьми, создавать сплоченные трудовые коллективы, ясно понимая, что необходимо всегда и везде быть в самой гуще жизни, ни на минуту, как учил Ленин, не отрываться от масс.

«Прошли годы, — пишет Л. И. Брежнев. — И теперь я особенно хорошо вижу, сколь полезны были для меня все эти переезды, назначения, новые встречи и новые дела, в которые приходилось вникать.

Разумеется, защищая диплом инженера, я не думал, что в будущем мне предстоит заниматься восстановлением «Запорожстали», руководить оборонной промышленностью области и даже всей страны. Работая землеустроителем, не предполагал, что вместе с товарищами придется мне переустраивать землю на миллионах целинных гектаров, а получая военную выучку, не представлял в полной мере, как пригодится она в тяжелейшей войне. Не знал и того, что все это, вместе взятое, при постоянном общении с массой людей превратится в сплав опыта, навыков, знаний, который именуется двумя простыми словами: партийная работа. И только с годами я стал понимать, что меня, как и тысячи других людей, действительно готовили, притом вполне сознательно, к будущим большим делам. Подготовку эту вела Коммунистическая партия».

Выделим слова: «при постоянном общении с массой людей». В них для художника — особый смысл. Ведь его работа — тоже пар-

тийное дело, независимо от того, является ли он членом нашей партии. И творить он может, лишь ежеминутно ощущая свою неразрывную, кровную связь с людьми труда, участвуя в жизни общенародного коллектива. Так для каждого из нас наполняется живым содержанием чувство Родины, объединяющее нас в одно целое, в новую историческую общность, о которой Леонид Ильич Брежнев с гордостью говорил десять лет назад в докладе «О пятидесятилетии Союза Советских Социалистических Республик».

«Чувство родины, — пишет Леонид Ильич, — у каждого из нас начинается с памяти детства, со своего дома, своей улицы, своего города или села. И вместе с тем живо в нас ощущение большой, великой Родины, которая в дни опасностей и больших испытаний вся от края до края становится вдруг до боли близка и дорога.

Мне повезло увидеть воочию просторы родной страны, узнать близко многих сограждан, и я знал, что планы, мечты, замыслы народа под стать земле, на которой нам посчастливилось жить, которую получили мы от отцов и должны оставить детям еще более богатой и цветущей».

Получили от отцов... Славное, героическое поколение отцов дано в «Воспоминаниях» выразительными портретами. Прежде всего, это Илья Яковлевич Брежнев, потомственный крестьянин, ушедший в молодости из курской деревни на заработки и ставший рабочим-металлургом. Это Никифор Ефремович Вилонов, «герой и мученик освободительной борьбы», как назвал его Леонид Ильич, «истинный рабочий по духу», чья биография ярко воссоздана в книге. Это большевик И. М. Беседин, заводской электрик, ставший после Октября председателем городского Совета депутатов, а затем — директором завода. Это преподаватель Каменской гимназии историк Ковалевич, большевик, подпольщик, расстрелянный деникинцами — его именем названа улица в Днепродзержинске. Это М. И. Арсеничев, «первый руководитель каменских большевиков», в годы гражданской войны расстрелянный белыми. Это комбат Василий Алексеевич Копцов, у которого красноармеец Брежнев проходил военную службу в танковой школе. Все они как живые стоят перед глазами — с такой любовью они описаны, с таким мастерством воссозданы недюжинность их натур, цельность и сила характера. О каждом из них можно создать художественное произведение! Книги Леонида Ильича напоминают нам, мастерам искусств, где мы должны искать своих героев, когда задумываем фильмы, пьесы, романы о первом поколении пролетарских революционеров и о тех рабочих, крестьянах, интеллигентах, которые пошли за большевиками и сделали борьбу за ленинскую правду своей жизненной программой. Что в них главное, в этих удивительных людях? Что позволило им так успешно выполнить величайшую из задач, которые когда-либо ставила перед человечеством история?

В «Воспоминаниях», как и в предыдущих своих произведениях, Леонид Ильич создал целую галерею точных, емких социально-психологических портретов, которые в совокупности являют нам яркий и полный коллективный образ поколения, образ революционного класса. Благодаря этому глубже раскрывается эпоха подготовки и свершения Октябрьской революции и строительства социализма, яснее становится ее человеческое, личностное, нравственное содержание. А что может быть важнее и дороже для искусства! Книги Л. И. Брежнева для нас — незаменимая, бесценная школа познания истории и современности, познания философского, политического и художественного. Ибо мы обогащаемся не только жизненным материалом, но и методом его ви́дения и осмысления — назову его народовидением, народознанием. Это искусство и наука вместе, наука историческая и политическая, философская и идеологическая, сплавленная с глубинным пониманием конкретного человека, с проникновенным анализом отдельной судьбы в потоке истории.

Такова судьба Ильи Яковлевича Брежнева. Его облик и характер воссозданы в книге с поразительной яркостью.

«Снова и снова замирал на своем месте

(у нас говорили: «в петле») высокого роста, плечистый, в фартуке и чунях рабочий. Я хорошо видел: он весь в напряжении, клещи в любой момент наготове. Едва лишь вырвется из клети раскаленная, шипящая, злая змея, как он тотчас ее усмирит и широким взмахом перебросит, «задаст» в другие валки. Сказочным силачом, великаном представлялся мне в тот момент человек. А это был мой отец.

Заметив меня, отец звал дядю Аркадия, или нашего соседа Луку, или еще кого-то из рабочих, чтобы подменили его, ополаскивал руки, лицо, выходил наружу, щурился на солнце и садился на чахлую траву обедать. Ел он молча. Иногда гладил шершавой рукой мою голову, спрашивал, что дома, как мать. Кончался обед всегда одинаково, отец говорил: «Иди гуляй». И я, не понимая, какой адов труд снова ему предстоит, бежал со своими друзьями к дымящим трубам, за которыми кончался завод».

Живая зарисовка сменяется в книге раздумьями об истоках отцовского характера и о «лучших чертах рабочего человека». Эта тема имеет огромное значение и проходит через все книги руководителя нашего государства. Человек труда — в центре внимания и забот Коммунистической партии. Он — главный герой советского искусства. Открытие этого героя составляет нашу гордость и славу. Наши самые великие победы связаны с созданием образа трудового человека. «Воспоминания» Л. И. Брежнева — значительный вклад в арсенал советского искусства.

«Он великий труженик, — пишет Леонид Ильич о рабочем человеке, — ему присуще неиссякаемое терпение, он знает свое дело и привык делать его хорошо. Даже в царское время, даже в условиях эксплуатации ему претила плохая работа, ибо всегда он ценил мастерство и уважал свой труд. Почти все богатства, накопленные человечеством, созданы его мускулистыми руками, но сам он не привязан к собственности, душа его не убита корыстным расчетом, а живы в ней широта, удаль и вечная тяга к справедливости. Он находчив, смекалист, наделен живым умом и юмором. Он решителен, смел, верен дружбе, готов в любой момент прийти на помощь товарищам. Заводской гудок всех разом звал на смену, он же и сплачивал рабочих, возникало высокое чувство единения, общности интересов, той пролетарской солидарности, которая миллионы людей, разных по возрасту, опыту, обычаям, национальности, делала могущественным, монолитным, подлинно революционным классом».

Эта емкая характеристика, этот обобщенный скульптурный портрет продолжен и психологически детализирован в рассказе о семье — дружной, сплоченной, в которой «всегда царило согласие».

«Отец был человек сдержанный, строгий, нас он не баловал, но, сколько я помню, и не наказывал никогда. По-видимому, в том не было нужды: росли мы в духе уважения к родителям. Ростом отец был высок, худощав и, как большинство прокатчиков, физически очень силен. Черты лица имел тонкие, у него были хорошие, внимательные глаза. Отец всегда следил за собой, дома был чисто выбрит, подтянут, любил аккуратность во всем. И эти его привычки, видимо, передались и нам. Отцу в высшей степени было свойственно чувство собственного достоинства, он не лукавил, был прямодушен, тверд и его уважали товарищи. Видеть это нам, его детям, было приятно.

— Если уж ты обещал, то держи слово, — говорил мне отец. — Сомневаешься — говори правду, боишься — не делай, а сделал — не трусь. Если уверен в правоте — стой на своем до конца.

Так он и сам поступал, слова у него не расходились с делом».

После революции Илья Яковлевич стал выполнять в цехе обязанности фабрикатора, которые требовали солидных инженерных знаний, «а отец дошел до всего многолетней практикой и природным умом», — с вполне понятной сыновней гордостью отмечал Леонид Ильич. И, конечно же, закономерно, что великолепный мастер своего дела в 30-е годы стал стахановцем и был окружен всеобщим вниманием, «до последних дней жил заводскими заботами», «всегда проявлял живой

интерес ко всему, что происходило в стране, в мире». Леонид Ильич приводит один свой разговор с отцом еще до войны, который он часто вспоминал. Разговор о том, чтобы на самой высокой башне повесить Гитлера и всех тех, кто затевал войну. Огромной силы сцена! До корней, до истоков раскрывается в ней характер нового человека — советского рабочего, сознающего свою ответственность за судьбу планеты. «Человек не изучал марксистской теории, — комментирует Леонид Ильич слова отца, — но, как говорится, нутром чувствовал великую правоту нашего дела, видел опасность фашизма и очень верно выразил отношение рабочего класса, всех трудящихся к угрозе войны». О человеке сказано самое главное— так, что характер освещен с многих сторон и виден и в целом, и в подробностях. Он будит фантазию, рождает ассоциации, начинаешь думать о нем и как о реальном лице, и как о прототипе героя своего фильма, замысел которого еще даже не родился, но потребность в котором появилась и властно заявляет о себе...

С отцом входит в «Воспоминания» тема семьи, которой в книге уделено пристальное внимание. Резумеется, не случайно: ведь именно в семье «лежат истоки характера человека, его отношения к жизни». Сказано предельно точно. И как своевременно! Наш кинематограф в последние годы успешно занимается разработкой так называемой семейно-бытовой темы, и на этом пути у него есть несомненные удачи, хотя и просчетов немало. Читая новый труд лидера нашей партии, я думал: как все же узко мы зачастую понимаем проблематику того жизненного материала, который называем семейно-бытовым, нравственно-психологическим! Не секрет, что наши сценаристы и режиссеры редко всерьез анализируют семью как раз в ее важнейшей социальной функции, о которой так точно сказал в своей новой книге Леонид Ильич. По привычке мы говорим: «Семья — ячейка государства», однако в фильмах часто рисуем ее внешне, приблизительно, используем лишь как фон основного действия. Увлекаемся изображением всякого рода бытовых неурядиц, неудачных семей, несложившихся отношений. Все это, спору нет, тоже вещи реальные, и отображать их нужно, чтобы вносить свой вклад в поиски путей решения невыдуманных и очень сложных семейно-нравственных конфликтов. Но где же на наших экранах подлинная семья — начало всех начал? Семья, в которой родители воспитывают достойную смену. Маленький коллектив, где формирующаяся личность впервые приобщается к социальным, духовным, культурным ценностям нашего общества. Такая семья вовсе не идиллична, состоит не из ангелов, не из святых, ее не следует рисовать абсолютно благополучной, в благостных тонах, иконописно. Она знает свои конфликты, преодолевает немалые трудности, потому что, как и все остальные, постоянно сталкивается с реальными жизненными проблемами. Однако решает их не своекорыстно, ибо состоит из достойных людей, подлинных граждан своей страны, которые не отгораживаются от ее бытия и всегда занимают активную жизненную позицию, о необходимости которой говорил Л. И. Брежнев на XXV съезде нашей партии. Таких семей, какая описана в «Воспоминаниях», на нашей трудовой земле немало, и разве не долг советского искусства — правдиво рассказать о них? Это обогатит содержание семейно-бытовой темы, откроет ее новые грани, понудит художников освещать остающиеся пока в тени важные стороны и явления нашей повседневной жизни, неразрывно связанные с великими свершениями эпохи. Как связана с ними жизнь рабочей семьи Брежневых.

С волнением читаешь страницы «Воспоминаний», посвященные Наталии Денисовне, матери Леонида Ильича. «Мать моя, Наталия Денисовна, намного пережила отца. И если от него я воспринял, как говорили у нас, упорство, терпение, привычку, взявшись за дело, непременно доводить его до конца, то от нее мне достались в наследство общительность, интерес к людям, умение встречать трудности улыбкой, шуткой. Всю жизнь она работала, растила нас, кормила, обстирывала, выхаживала в дни болезней, и, помня об этом, я навсегда привык уважать тяжелый, невидный,

конца не знающий и благородный женский, материнский труд».

Как здесь много сказано! Как ярко освещен образ матери, и одновременно, как это важно для понимания корней характера и особенностей личности человека, которому суждено играть такую роль в мировой истории!

«Работая впоследствии в Запорожье, в Днепропетровске, в Молдавии, Казахстане, я пользовался каждым случаем, чтобы повидаться с матерью, всегда относился к ней с глубоким сыновним почтением. Скажу больше: человек, который не любит мать, давшую ему жизнь, выкормившую и воспитавшую его, — такой человек мне лично подозрителен. Не зря говорится в народе — Родина-мать: кто мать способен бросить и забыть, тот и Родине будет плохим сыном».

У кого из читателей не дрогнет сердце от проникновенных этих слов! В них мудрость и свет исконных народных традиций, неписаный закон почитания матери, отождествляемой у нас с родной землей, с Родиной. Великий гражданин нашей многонациональной страны, сын России напоминает нам о нетленных ценностях народной нравственности, воспринятых, развитых и обогащенных социалистическим гуманизмом, моралью нового общества. Книги руководителя нашей партии помогают нам не только глубже осознавать, но и живее ощущать, острее переживать кровную связь настоящего с прошлым, отдавать должное титаническому труду прежних поколений, знать их вклад в наше общее дело.

«Чтобы хорошо понимать и ценить нынешнее, человек должен в истинном свете видеть минувшее», — читаем мы в «Воспоминаниях». В истинном свете... Как близки эти простые и точные слова каждому из художников, кто по настоятельной потребности глубже понять современность обращался к прошлому, к давним или недавним страницам родной истории! «В истинном свете» — это целая идейно-художественная программа, и мы можем гордиться тем, что советское искусство, изображая прошлое, в лучших своих произведениях выполняло эту программу. Вспомнил я, прочитав новую книгу Леонида Ильича, конечно же, и свое детство, свою юность, а потом память перенесла меня в 30-е годы, во времена Отечественной... Вспомнилась и работа над историческими и историко-биографическими фильмами: долгие месяцы кропотливого изучения материалов, поездки по местам событий и постоянное стремление отобразить прошлое как можно полнее, глубже, чтобы яснее стали пройденный народом и страной путь и та цена, которой оплачен каждый шаг вперед. И совсем недавняя работа над циклом фильмов о партизанском движении вспомнилась, работа, движимая той же целью — показать бессмертный подвиг народа-освободителя в истинном свете...

Этот подвиг отражен на каждой странице автобиографических произведений Леонида Ильича Брежнева. Как много нового рассказал он о годах коллективизации, осветив это сложнейшее время изнутри, с точки зрения активнейшего участника событий! Потомственный рабочий, вынужденный из-за разрухи, из-за голода, остановивших заводы, уехать в деревню, он, внук хлебороба, решает, что нужно не просто пережить тяжелое время, а, как ему давно хотелось, «испытать себя в сельском труде».

«Я уже хорошо понимал, — пишет Леонид Ильич, — как важен этот труд для народа, жизненно необходим для страны, познавшей истинную цену хлеба. И когда пустили снова Днепровский завод, когда отец с матерью и младшими детьми вернулись домой, то, как ни тянуло меня в родной цех, я счел себя обязанным остаться и долго еще работал в сельском хозяйстве — на курской земле, в Белоруссии, на Урале».

Выделю слова — «счел себя обязанным». Перед нами — высокий пример жизни с юных лет сознательной, целеустремленной, верно направленной. Это — черта подлинного революционера, в какое бы время он ни жил, в какой бы сфере ни работал. Это же черта многих наших героев — я имею в виду произведения советского искусства, — которых мы называем положительными. Вспомним Павла Власова, горьковского и пудовкинского, вспомним довженковских Василия Трубенко и

Щорса, вспомним Максима и Шахова. Сама жизнь — в этом нас убеждают биографии и выдающихся, и рядовых деятелей революции — рано пробуждала их классовое сознание, подводила уже в юности к решающему выбору, навсегда определяющему дальнейшую судьбу. Не случайно Леонид Ильич рассказал подробно в «Воспоминаниях» о том времени, когда он начинал свою самостоятельную жизнь, о годах своей молодости, насыщенных событиями непреходящего исторического значения. И мы понимаем, почему он, описав навсегда запомнившийся заводской митинг, на котором М. И. Арсеничев объявил о победе пролетарской революции в Петрограде, высказывает свои суждения о современной молодежи, к которой переходит «эстафета от отцов и дедов» и на долю которой «выпадают немалые испытания и величественные дела».

«Меня сегодня согревает мысль, — пишет Леонид Ильич, — что у поколений революционных борцов, строителей первых пятилеток, воинов Отечественной войны выросла достойная смена. Задачи немыслимых прежде масштабов мы можем поручать комсомолу, всем молодым людям Советской страны и видим, что им присуще благородное чувство личной ответственности за все, происходящее на нашей земле, что во всякое начинание они вносят свой романтический порыв и, я бы сказал, молодую окрыленность. Молодежь растет коммунистически убежденной, глубоко преданной делу партии, делу великого Ленина, верной идеалам Октября».

В том, что наша молодежь растет именно такой, — заслуга ленинской партии, воспитательницы подрастающих поколений. Автобиографические книги Л. И. Брежнева — это гимн партии коммунистов, ее могуществу, основанному на коренной связи, на единстве с народными массами, обоснование ее руководящей роли в жизни советского общества.

Всего половину журнальной страницы занимает рассказ Леонида Ильича о том, какую партийную работу он выполнял, став коммунистом 24 октября 1931 года. Но какое огромное содержание спрессовано здесь! Мы видим, как быстро рос молодой коммунист, которому товарищи доверяли все более важную работу, как ярко раскрывались на все более ответственных постах его разнообразные дарования. Вот так ковались и куются в нашей стране партийные кадры, так из рядовых коммунистов вырастают руководители партии, государственные деятели мирового масштаба. Биография Леонида Ильича Брежнева помогает нам лучше понять, что такое школа партии, как она формирует личность, раскрывая все ее возможности, высвобождая ее энергию, направляя ее инициативу. Я знал, пишет коммунист, завоевавший любовь и уважение всех людей труда на земле, что партийный билет «не льготы мне даст, а новые, непростые обязанности. Думаю, однако, что каждый из нас, коммунистов, если спросят его, хотел ли бы он избрать другую дорогу, твердо ответит: нет. Потому что наша дорога — это дорога беззаветного служения народу, партии».

Рассказывая о своей партийной работе в 30-е годы, Леонид Ильич делится с нами мыслями о ее особенностях и актуальных задачах; его воспоминания о прошлом неотрывны от нынешних общенародных забот, книга написана современником для современников (и для потомков, конечно!), в ней бьется пульс истроии и пульс сегодняшнего дня. Такое единство — идеал, к которому всегда стремится искусство. Ведь для художника главное — это быть современным, не отстать от жизни, видеть перспективу развития, звать за собой. Все то, что сказано Леонидом Ильичом об идеологической работе партии, о пропаганде, о том, что «партийное страстное слово было и остается острым оружием партии», относится и к нам, деятелям искусства, в полной мере. Мы призваны выразить в своих произведениях правду жизни, партийную правду о времени, о человеке, историческую правду народа.

К Владимиру Ильичу Ленину постоянно обращена мысль лидера нашей партии. С Лениным сверяет он наш путь, ленинским курсом ведет партию и народ Центральный Комитет КПСС. Какую бы практическую или теоретическую проблему ни рассматривал и ни решал в своих трудах Л. И. Брежнев, ленин-

ское наследие является для него руководством к действию. В новой книге Леонид Ильич неоднократно обращается к идеям и деятельности основателя нашей партии и государства, чтобы показать преемственность революционно-созидательной работы советского общества и подчеркнуть непоколебимую верность каждого нового поколения заветам и целям Октября. В «Воспоминаниях» автор рассказывает о начале своей партийной и государственной деятельности и рассматривает, оценивает свой тогдашний опыт с высоты сегодняшнего дня. Поэтому не могла не зазвучать в книге важнейшая тема современности — тема борьбы за мир, за разоружение, за установление доверия и равноправного сотрудничества между всеми странами и народами. Мы помним мудрые слова Владимира Ильича Ленина: «Кто думал, что мира достигнуть легко, что стоит только лишь заикнуться о мире, и буржуазия поднесет его нам на тарелочке, тот совсем наивный человек». И знаем, что защита мира требует колоссального и неустанного труда. И его ведет наша партия, верная ленинским заветам. Вклад Л. И. Брежнева в предотвращение угрозы термоядерной войны невозможно переоценить. В ответ на вопросы газеты «Форвертс» он, пламенный борец за мир, говорил: «Мы не хотим войны и не готовим войну. Но советский народ по собственному горькому опыту знает, какие громадные жертвы среди населения могут вызвать действия агрессора. И мы слишком часто слышим рассуждения с другой стороны относительно готовности к нанесению «мощных, уничтожающих, упреждающих ударов» и т. п., чтобы не принимать никаких мер защиты. Только заведомые клеветники могут разглядеть в этом подготовку к нападению на кого бы то ни было». И далее Л. И. Брежнев подчеркнул: «Советский Союз решительно против «равновесия страха». Мы за равновесие доверия. Именно поэтому мы так настойчиво предлагаем углублять разрядку, повышать уровень и обогащать содержание международного сотрудничества, настойчиво искать эффективный путь сначала к прекращению гонки вооружений, а затем и к разоружению». Особенно актуальны эти предложения в наше время, которое Л. И. Брежнев назвал «сложным и бурным», сегодня, когда по вине американского империализма и мировой реакции резко обострилась международная обстановка. В этих новых условиях возрастает роль содружества социалистических стран в борьбе за мир и безопасность народов.

Пример Советского Союза вдохновляет все миролюбивые силы планеты на последовательную борьбу с империалистическими поджигателями войны.

В год XXVI съезда партии, в год 36-летия нашей Великой Победы в Отечественной войне Леонид Ильич Брежнев приехал в столицу Советской Украины, чтобы открыть величественный памятник героическим защитникам Родины, воздвигнутый на берегу Днепра, — мемориальный комплекс «Украинский государственный музей истории Великой Отечественной войны 1941—1945 годов». Выступая на торжественном митинге, руководитель нашей партии сказал: «Недавний съезд КПСС подтвердил: высшей целью международной политики Советского Союза является мир. Комплекс инициатив, выдвинутых съездом, люди назвали программой мира для 80-х годов. И мы хорошо знаем, что в борьбе против опасных замыслов проповедников новой войны, в борьбе за прочный мир на нашей стороне — народы всей земли!» Гром аплодисментов покрыл эти слова, и мне казалось, что это рукоплещут ленинской политике мира все честные, все трудовые люди нашей планеты. Непосредственно с «Воспоминаниями» перекликается мысль Леонида Ильича, прозвучавшая в его выступлении 9 мая 1981 года: «Велик тот народ, который постоянно ощущает живую связь со своей историей, может брать все лучшее из своих исторических традиций и делать это достоянием сегодняшнего дня. Советскому народу это замечательное качество присуще в полной мере. И открытие этого мемориала еще одно тому свидетельство». И сейчас еще звучит в моих ушах голос Леонида Ильича и не смолкают долгие и горячие рукоплескания многих тысяч людей, принимавших участие в митинге. Среди них были и пионеры, и ветераны

войны и труда, представители всех поколений. Нашему поколению, тем, кто прошел войну, как Леонид Ильич, с ее первого до последнего дня, особенно близки и дороги эти слова. Они объясняют преданность многих кинематографистов военной теме. Воспевая героизм советского народа, бессмертный подвиг солдата-освободителя, мы своими фильмами боремся за мир. Это не парадокс, а выражение нашей исторической позиции, обусловленной нашим мировоззрением.

Сейчас я начал работу над своим новым фильмом «Если враг не сдается...» — о Корсунь-Шевченковской битве, которая стала третьим после Сталинградского и Орловско-Курского великим сражением, приблизившим крах гитлеризма. Эту битву называли «Сталинградом на Днепре», в ее ходе было окружено и разгромлено одиннадцать отборных вражеских дивизий. Готовясь к фильму, я много раз бывал в нашем мемориале. Ходил по его залам, в который раз осматривал его экспозиции, барельефы, вспоминал годы войны, своих фронтовых друзей и думал: дорогой ценой оплачена наша свобода, наше мирное небо, и надо, чтобы о ней знали и нынешние и грядущие поколения. Смотрел с высокого берега на Киев, великий город, который ныне отмечает свое 1500-летие. Это — праздник не только славянских народов-братьев, рожденных Киевской Русью, а всех народов нашей многонациональной советской Родины. Ждем на юбилей матери городов русских посланцев всех республик, примем дорогих гостей с раскрытыми объятиями, по народным обычаям гостеприимства, по обычаям нашего социалистического нерушимого братства. Готовились к празднику и мы, кинематографисты. Недавно закончена работа над фильмом «Ярослав Мудрый», надеемся, он понравится зрителям. В наших планах — новые картины об истории Украины и ее сегодняшнем дне. Мы, кинематографисты, члены единой многонациональной семьи советских художников, скрепленные нерушимым братством — величайшим завоеванием ленинской национальной политики, трудимся, мобилизованные решениями XXVI съезда партии, работами Леонида Ильича Брежнева, которые наполняют нас огромной энергией.

Новая книга Леонида Ильича, как и его «Малая земля», «Возрождение», «Целина», имеет непреходящее теоретическое значение: в ней сконцентрирован не только громадный личный опыт автора, но и исторический опыт нашей партии, глубоко осмысленный в свете актуальных задач современности. Поэтому автобиографические произведения Генерального секретаря ЦК КПСС — неоценимый вклад в дело политического просвещения, идеологического вооружения, нравственного воспитания строителей коммунизма. Нет сомнения в том, что и «Воспоминания» Леонида Ильича окажут могучее влияние везде, где побеждает социалистическая новь, где народы борются за освобождение от капиталистической эксплуатации, от национального угнетения, где все более широкие массы трудящихся развертывают борьбу за мир, против угрозы ядерной катастрофы. Это влияние объясняется в первую очередь тем, что в книгах руководителя нашего государства величие революционных идей, историческая правота идеологии и политики рабочего класса выражены через личный опыт человека, всей своей жизнью завоевавшего право говорить от имени советского народа, от имени ленинской партии. Личная биография здесь не только погружена в историю страны, не только слита с ней и движется в ней, но изнутри раскрывает историю как творчество народных масс. А массы состоят из трудовых коллективов, коллективы — из ярких, самобытных индивидуальностей, освобожденных революцией, навсегда раскрепощенных ею и призванных к великому социальному созиданию. Пафос этого созидания, героизм и красота повседневных свершений делают книги Л. И. Брежнева поистине уникальными явлениями социалистической культуры, ибо в них явлено единство историко-философского и образно-эмоционального познания действительности, а уроки, которые мы извлекаем, одновременно и политические, и нравственные, и художественные.

Я не претендую, конечно, на всесторонний анализ особенностей автобиографических книг Леонида Ильича Брежнева. Хочу лишь сказать о том, что они так внимательно и с таким вол-

нением читаются в нашей стране и за рубежом и находят такой отклик у миллионов и миллионов потому, что именно такие книги сегодня нужны, именно такое слово должно было прозвучать на весь мир.

И я снова и снова мысленно возвращаюсь к нашему искусству, к его делам и заботам, к его завтрашнему дню. Однако сегодня эти размышления, вдохновленные новой книгой Л. И. Брежнева, я бы сказал, гораздо более требовательны по отношению к самому себе и к моим коллегам. Мы говорим о том, что наша главная задача — создание образа современника, воплощение величия нашей эпохи, и стремимся эту задачу решать. Поэтому мы гордимся той высокой оценкой, которую дал нашей работе Л. И. Брежнев на XXVI съезде КПСС: «Бесспорны успехи творческих работников в создании ярких образов наших современников, они волнуют людей, вызывают споры, заставляют задумываться о настоящем и будущем. Партия приветствует свойственные лучшим произведениям гражданский пафос, непримиримость к недостаткам, активное вмешательство искусства в решение проблем, которыми живет наше общество». Но эта оценка и ко многому нас обязывает. А время, требуя от нас новаторства во всех областях коммунистического строительства, предъявляет высокий счет и искусству, которое, мы знаем, только и может развиваться как новаторское, в духе его славных революционных традиций. Иначе оно не может быть на уровне требований дня сегодняшнего и завтрашнего, требований, сформулированных Л. И. Брежневым в его обращении к кинематографистам, — будить мысль, раскрывать смысл эпохи, обогащать эмоциональную память народа, проявлять инициативу и смелость в художественном освоении действительности. Чтобы выполнять эту творческую программу, мы должны всегда быть среди своих героев и ни на минуту не забывать о том, что они формируются в самой гуще жизни, в толще народа и раскрываются в конкретных делах.

Говоря в «Возрождении» об обязанностях, которые легли на него как на первого секретаря обкома партии, Леонид Ильич подчеркивал: «Во всей этой работе главное — люди, главное — понять их и быть понятым ими». Та же мысль пронизывает и «Воспоминания». Но ведь понимать людей и быть понятым ими — главное, основное, решающее и для художника! Поэтому все то, что пишет в своих книгах Л. И. Брежнев о партийном руководителе, о совокупности его нравственных и деловых качеств, о тех требованиях, которым он должен отвечать, — все это относится и к деятелю искусства: кодекс партийного работника, сформулированный в трудах и явленный биографией Леонида Ильича, всей его практической деятельностью — идеал для советского художника.

Высоко оценив на XXVI съезде партии достижения социалистического искусства, Леонид Ильич Брежнев поставил перед ним новые задачи. Книги руководителя советских коммунистов, ставшие настольными у всех нас, помогают в решении этих задач.

В книгах Л. И. Брежнева прославлена наша великая Родина, воспета нерушимая дружба ее народов-братьев, раскрыты истоки этой дружбы и обоснована ленинская национальная политика Коммунистической партии. Выступая с речью на торжественном заседании в Алма-Ате, посвященном 50-летию Казахской ССР и Коммунистической партии Казахстана, Леонид Ильич сказал:

«Достижениями трудящихся Казахстана гордятся все советские люди, объединенные несокрушимыми узами братства, единством исторического пути, общностью интересов и целей. Это гордость братьев по классу, по судьбе, по общему делу коммунистического строительства, которому они посвятили свою жизнь. Это гордость людей, принявших горячее участие в судьбе товарища и в свою очередь обогатившихся дружбой с ним.

«Сила птицы — в крыльях, сила человека — в дружбе», — говорит казахская пословица. Глубокий смысл, большое звучание обрели эти слова в советской действительности».

Да, вчитываясь, вдумываясь в проникновенные строки «Воспоминаний» Л. И. Брежнева, с особой, воодушевляющей ясностью сознаешь: партия дает нашему творчеству крылья.

Навстречу VII Ташкентскому...

Форум борющегося искусства

Столица Советского Узбекистана снова готовится к торжественной встрече с представителями прогрессивного искусства экрана трех континентов — 24 мая в Ташкенте открывается VII Международный кинофестиваль стран Азии, Африки и Латинской Америки.

Всего полтора десятилетия насчитывает история Ташкентского фестиваля. Даже в масштабах летописи молодого искусства кинематографа — это очень небольшой срок. Однако не только хронологическими мерками измеряется путь, пройденный киносмотром в Ташкенте с 1968 года, когда он состоялся впервые, до сегодняшнего дня. Вспомним, что за это время ташкентский кинофорум, начинавшийся как фестиваль афро-азиатских кинематографий немалым для первого опыта числом участником (на I МКФ в Ташкент прибыли посланцы 49 государств), существенно расширил свою географию; заметно выросли его популярность и представительность, его программы стали более обширными и насыщенными. С 1976 года смотр в Ташкенте проводится как Международный кинофестиваль стран Азии, Африки и Латинской Америки. На VI Ташкентском МКФ официальные делегации представляли 97 кинематографий различных государств, национальных и международных организаций, причем большинство делегаций были гораздо многочисленнее, чем прежде, а ряд из них возглавляли руководители министерств и правительственных ведомств, занимающихся вопросами культуры и кинематографом. Если на I МКФ в Ташкенте демонстрировалось примерно сто фильмов, то на VI Ташкентском было показано более двухсот картин всех видов и жанров, отразивших наиболее актуальные проблемы и самые разнообразные аспекты современной действительности.

О многом говорят эти данные. И прежде всего они красноречиво подтверждают прочность позиций Ташкентского фестиваля, неуклонный рост его авторитета среди деятелей прогрессивного мирового киноискусства, плодотворность идейных и организационных принципов, на которых строится работа этого крупнейшего международного кинофорума.

Политическое кредо и идейная платформа Ташкентского фестиваля со всей отчетливостью заявлены в словах его традиционного девиза, который отражает высшие цели киносмотра, с самого момента своего зарождения способствующего умножению сил боевого, борющегося, общественно активного киноискусства разных стран, последовательно выступающего за устранение угрозы войны, за национальное освобождение и независимое развитие всех народов земли. «За мир, социальный прогресс и свободу народов!» — кинофестиваль в Ташкенте неизменно сохраняет верность этому благородному лозунгу, полностью отвечающему миролюбивому внешнеполитическому курсу Советского государства, принципам гуманизма и социалистического интернационализма. Огромная притягательность и высокий международный престиж фестиваля обеспечиваются в первую очередь его прогрессивной направленностью, встречающей самую широкую поддержку в сегодняшнем мире.

В своем приветствии участникам и гостям VI МКФ в Ташкенте Леонид Ильич Брежнев подчеркивал: «В современных условиях обострения международной обстановки, вызванного силами империализма и реакции, художественная культура, и прежде всего массовое искусство кино, становится все более важным средством консолидации прогрессивных сил, укрепления самосознания народов и защиты мира от угрозы новой мировой войны». Традиционные встречи кинематографистов в Ташкенте способствуют повышению социальной роли киноискусства трех континентов, его активности и боевитости.

Фильмы стран Азии, Африки и Латинской Америки на экранах нашей страны

«Паращурам» (Индия), режиссер Мринал Сен

«Стены» (Ирак), режиссер Мухаммед Шукра Джалиль

«Прощай, вчерашний день» (Сирия), режиссер Мухаммар Шахин

Общая идеологическая ориентация и стратегические цели международного кинофорума в Ташкенте определяют характер его конкретных задач, его организационные формы и отличительные особенности.

Проведение ташкентских фестивалей служит выявлению ведущих тенденций в кино афро-азиатских и латиноамериканских стран в контексте важнейших явлений политической, экономической и социальной жизни, определяющих современное общественно-историческое развитие. Выявлению и поддержке всего передового, жизнеспособного и плодотворного, что наблюдается сегодня и в творчестве художников, представляющих опытные, зрелые, располагающие солидной технической базой кинематографии, и в картинах молодых мастеров, усилиями которых закладываются основы национального киноискусства в тех странах, что сравнительно недавно освободились от колониального господства империалистических держав и ведут борьбу за укрепление своей независимости. В соответствии с этой задачей фестиваль в Ташкенте проводится как неконкурсный киносмотр, и все официально представленные на нем фильмы демонстрируются в рамках единой программы, получая диплом участия. Тем самым каждой кинематографии, независимо от нынешнего уровня ее развития и технической оснащенности, предоставляется возможность показать свои работы широкой фестивальной аудитории, включающей и массового зрителя, и представителей мировой кинематографической общественности, и журналистов разных стран, а также организаторов кинопроизводства и проката, присутствующих на фестивале. Очевидно, что это эффективно способствует популяризации художественных достижений кинематографистов Азии, Африки и Латинской Америки, установлению творческих и деловых контактов, развитию международного сотрудничества в области кино.

Огромна объединяющая сила Ташкента, вдохновляющего передовых художников многих стран на еще более активное участие в борьбе за торжество идеалов прогресса, на решительную поддержку национально-освободительного, революционного, антиимпериалистического движений. Вот что писал после VI Ташкентского фестиваля на страницах «ИК» руководитель делегации Демократической Республики Афганистан, глава национальной кинематографии Абдул Маджид Сарболянд: «Благородный девиз Ташкентского международного кинофестиваля «За мир, социальный прогресс и свободу народов!» выражает наиболее важные и актуальные идеи современности. Откликаясь на призыв сохранить мир на земле, на призыв к свободному развитию по пути прогресса, народы разных стран дают отпор происках воинствующего империализма. Форум кинематографистов Азии, Африки и Латинской Америки — еще одно яркое свидетельство твердой решимости передовых сил планеты вести борьбу до полной победы своего справедливого дела». «Ташкентский фестиваль имеет огромное значение, — заявил на VI МКФ в Ташкенте режиссер из Анголы Аздрубал Силва. — Здесь собираются представители культуры развивающихся стран, культуры народов, в прошлом подвергавшихся колониальной эксплуатации, а в настоящее время являющихся объектом империалистических происков. Кинофорум в Ташкенте даст нам новые стимулы для борьбы и творчества».

Экран Ташкента позволяет наглядно сопоставить уровень развития кинематографа в отдельных афро-азиатских и латиноамериканских странах, представить объективно верную картину общего состояния искусства кино трех континентов, определить его перспективы; он помогает деятелям различных национальных кинематографий, в том числе и географически удаленных одна от другой, глубже узнать и понять друг друга. При этом информационная емкость и вполне объяснимая неоднородность фестивальных программ Ташкента сочетаются с их высокой идейно-эстетической значимостью: каждый из ташкентских киносмотров знакомит нас с рядом по-настоящему выдающихся кинопроизведений, которые представляют заметный вклад в сокровищницу мировой кинематографической культуры. Вот лишь некоторые из фильмов, в разное время показанных на фестивале в Ташкенте,

получивших международную известность: «Хроника огненных лет» (Алжир), «Чикуаго» (Боливия), «Возвращение на поля» (Вьетнам), «Когда молчат там-тамы» (Габон), «Почтмейстер» (Египет), «Конец ночи» (Индия), «Дома в том квартале» (Ирак), «Кандидат» (Колумбия), «Мелья» (Куба), «События на руднике Марусиа» (Мексика), «Год затмения солнца» (Монголия), «Вазу-многоженец» (Нигер), «Силы земли» (Перу), «Эмитай» (Сенегал), «Заговор» (Сирия), «Водонос мертв» (Тунис), «Красная косынка» (Турция), «Война и люди» (Япония).

Фестиваль в Ташкенте — не единственный из международных киносмотров, в которых участвует кинематограф стран Азии, Африки и Латинской Америки. Значительное количество картин, созданных кинематографистами афро-азиатского и латиноамериканского регионов, демонстрировалось, например, в программе Международного фестиваля в Калькутте, состоявшегося в этом году. Начиная с 1979 года кинофестиваль трех континентов проводится во французском городе Нанте. Регулярное проведение фестиваля кинематографий Азии планируется в Нью-Йорке — под эгидой Музея современного искусства. Однако ни на одном из этих смотров кино Азии, Африки и Латинской Америки не бытует да наверняка и не будет представлено столь широко, полно и разнообразно, как в Ташкенте. Фестиваль в Нанте, к примеру, ориентируется лишь на сравнительно узкий круг зрителей и киноведов-профессионалов, специально интересующихся кинематографом так называемого «третьего мира». На некоторых крупных западных фестивалях, в том числе и в Канне, афро-азиатское и латиноамериканское кино присутствует не как полноправный участник смотра, а, скорее, как некий экзотический феномен. И только в Ташкенте творчество кинематографистов трех континентов, все лучшее, что создано ими за последние два года, предстает как действительно значительное, очень разнообразное по своим художественным характеристикам и обладающее определенным внутренним единством явление современного мирового кинопроцесса. В этом и заключается уникальность ташкентского кинофорума, которая в сочетании с подлинным демократизмом и четко выраженной передовой общественно-эстетической направленностью составляет его неповторимое своеобразие, определяя его ведущую роль в деле пропаганды успехов кинематографий стран Азии, Африки и Латинской Америки, упрочения их международных позиций, в деле их дальнейшего прогресса.

Вместе с тем Ташкентский фестиваль — это не только грандиозный праздник экранного искусства, но и место встречи. международный форум кинематографистов, активно участвующих своим творчеством в решении кардинальных проблем современности. «Сегодня процесс дальнейшего развития мирового киноискусства, — говорил писатель Чингиз Айтматов, — немыслим без постоянного общения художников разных стран, без взаимовлияния и взаимообогащения национальных кинематографических культур». Решению этих задач во многом способствует и ташкентский киносмотр. В рамках фестиваля регулярно проводится ставшая традиционной дискуссия «Кино в борьбе за мир, социальный прогресс и свободу народов», участники которой широко и и свободно обмениваются мнениями по вопросам художественного творчества, общественной жизни и политической борьбы. Выступая на этой дискуссии, деятели кино разных стран, режиссеры и сценаристы, историки и теоретики киноискусства обсуждают состояние, насущные нужды и потребности отдельных национальных кинематографий и общие закономерности кинопроцесса в странах Азии, Африки и Латинской Америки, неизменно подчеркивая огромную роль, которую играет искусство экрана в условиях непрекращающегося противоборства сил прогресса и реакции, гуманизма и человеконенавистничества; они выражают свою солидарность с антиимпериалистической и национально-освободительной борьбой народов, горячо поддерживают идеи интернациональной дружбы, мирного сосуществования государств с различными общественно-экономическими системами, идеи взаимопонимания, разрядки и взаимовыгодного международного сотрудничества.

Кинематографу принадлежит особое место в нашем сложном, противоречивом мире — и это налагает высокую ответственность на художников, работающих в кино. «Деятели кино, объединенные доброй волей, могут многое сделать, возвысив свой голос в защиту гуманистических ценностей человечества, их искусство способно дать отпор тем силам, которые и ныне противостоят стремлению человека к миру и счастью», — подчеркнул в приветствии VI МКФ в Ташкенте Леонид Ильич Брежнев.

Сказанные два года назад слова эти звучат и сегодня необычайно актуально. Для всех народов планеты нет сейчас более важной задачи, чем сохранение мира и избавление человечества от угрозы глобального военного конфликта, чреватого риском полного уничтожения современной цивилизации. Свои надежды на мирное будущее, на обуздание гонки вооружений, упрочение разрядки и защиту свободы народов все честные люди земли связывают с Советским Союзом и государствами социалистического содружества — авангардом миролюбивых и демократических сил современности. Отстоять мир, несмотря на возросшую напряженность, вопреки опасным и безответственным происках агрессивных империалистических кругов Запада, Соединенных Штатов Америки и их союзников по НАТО в первую очередь — именно в этом состоит смысл неустанных усилий КПСС, Советского государства, братских стран социализма на международной арене. Исходя из этой благородной и жизненно необходимой всему человечеству цели, XXVI съезд нашей партии выдвинул комплекс важных внешнеполитических инициатив — меры по ограничению и сокращению вооружений, по ликвидации и предотвращению кризисов и конфликтных ситуаций в «горячих точках» земного шара, шаги по углублению разрядки, по развитию мирного сотрудничества между государствами; они известны как Программа мира для 80-х годов, призванная оказать могучее благотворное воздействие на международную обстановку.

Исключительное значение в этом плане имеет неутомимая, огромная по своим масштабам деятельность руководителя Коммунистической партии и нашего государства товарища Л. И. Брежнева, выдающегося поборника мира и дружбы между народами. Крупной политической акцией, направленной на практическое осуществление Программы мира для 80-х годов, стал визит Леонида Ильича Брежнева в ФРГ в конце прошлого года, в ходе которого с советской стороны были внесены новые конструктивные предложения, имеющие целью отвратить угрозу, нависшую над Европой в связи с планами размещения на территории ряда западноевропейских стран американских ядерных ракет средней дальности, достичь взаимоприемлемой договоренности по сбалансированному сокращению вооружений на европейском континенте.

Широкий резонанс во всем мире вызвало Обращение Верховного Совета СССР «К парламентам и народам мира». Миролюбивые инициативы Советского Союза и других стран социализма легли в основу принятых XXXVI сессией Генеральной Ассамблеи ООН важных решений, в том числе декларации, объявляющей тягчайшим преступлением против человечества применение первым ядерного оружия. И лишь Соединенные Штаты, их наиболее рьяные союзники по НАТО да открыто блокирующиеся с ними пекинские гегемонисты осмелились выступить против морально-политических обязательств, связывающих руки зачинщикам агрессии.

Миролюбивый характер советской внешней политики проистекает из самой сути социалистического строя, решительно отвергающего войну, силу и угрозу применения силы как средства разрешения международных проблем. Последовательно отстаивая мир и право всех народов на свободное, независимое развитие, Советский Союз тесно взаимодействует с братскими странами социалистического содружества, самого динамичного и растущего сектора мирового сообщества.

Искренняя забота нашей страны и других государств социализма об упрочении мира на земле и углублении разрядки, подкрепляемая реальными делами, составляет разительный

Фильмы стран Азии, Африки и Латинской Америки на экранах нашей страны

«Врата юности» (Япония), режиссер Кириро Ураяма

«Александрия, почему?» (Египет), режиссер Юсеф Шахин

«Работа» (Мали), режисер Сулейман Сиссе

контраст с агрессивной внешней политикой нынешней американской администрации. Новым впечатляющим свидетельством мирной инициативы Советского Союза стало провозглашение товарищем Л. И. Брежневым с трибуны недавнего форума советских профсоюзов предложение о введении в одностороннем порядке моратория на развертывание ядерных вооружений средней дальности. В это же время из Вашингтона по-прежнему доносятся безрассудные и циничные рассуждения о приемлемости «ограниченной» ядерной войны на европейском континенте. США усиливают давление на своих союзников по НАТО и другим агрессивным блокам с целью подключения их к подрыву разрядки, к гонке вооружений, к карательным операциям, проведение которых планируется в тех районах мира, где происходят и назревают процессы, неугодные международному империализму. Наиболее агрессивные империалистические круги предпринимают ныне отчаянные попытки изменить в свою пользу военно-стратегическое равновесие сил Советского Союза и США, Варшавского договора и НАТО, пытаются диктовать свою волю свободным народам и суверенным государствам.

Вполне закономерной выглядит в этой связи реакция Соединенных Штатов на события, происходящие в последние месяцы в Польской Народной Республике. Теперь уже достоверно известно, что на протяжении длительного времени внешние и внутренние враги Польши, воспользовавшись экономическими и социальными затруднениями, вызванными ошибками и просчетами прежнего польского руководства, вели дело к ликвидации социалистического строя в этой стране, к реставрации капитализма. Контрреволюционные силы в Польше, действуя при поддержке ЦРУ и других спецслужб империалистических держав, готовили антигосударственный переворот, толкая страну в пучину братоубийственной войны. И только решительные меры, своевременно принятые коммунистами и рабочим классом страны, направленные на защиту законности и восстановление общественного порядка, коренным образом изменили опасную ситуацию: положение в Польше нормализуется, постепенно преодолеваются кризисные явления в политической, социальной и экономической областях.

Однако такое развитие событий явно не устраивает реакционные круги на Западе. Сразу же после введения военного положения в Польше администрация президента Рейгана объявила об экономических санкциях против ПНР, предприняла ряд враждебных шагов в отношении Советского Союза, голословно обвиняя нашу страну во «вмешательстве в польские дела». В ходе этой провокационной кампании стало окончательно ясно, что большая политическая игра, затеянная Вашингтоном вокруг Польши, преследует цели, не имеющие ничего общего ни с благополучием польского народа, ни с безопасностью на европейской земле.

Цинизм и лицемерие правительства Рейгана в отношении Польши выглядят особенно неблаговидно в свете позиции, занимаемой США по некоторым острым и действительно актуальным международным проблемам, в частности, по вопросу об аннексии Израилем исконно сирийской территории — Голанских высот. На словах формально отмежевавшись от агрессора, Соединенные Штаты блокировали в ООН введение эффективных санкций против Израиля. Чего же, спрашивается, стоят разглагольствования о защите справедливости и правах человека в устах беззастенчивых политиканов, по существу не желающих признавать прав суверенного государства на возврат незаконно отторгнутой от него части национальной территории! Покуда в Вашингтоне проливают крокодиловы слезы по поводу положения в Польше, оттуда же продолжает идти щедрая военная и экономическая помощь репрессивному диктаторскому режиму в Сальвадоре, ведущему настоящую войну против собственного народа. Объявив чуть ли не весь мир сферой своих «жизненных интересов», Соединенные Штаты пытаются вмешиваться во внутренние дела Ирана, ряда стран Арабского Востока, препятствуют подлинному урегулированию ближневосточной проблемы на основе вывода израильских войск со всех оккупированных арабских территорий и признания неотъемлемых прав арабского на-

рода Палестины, включая его право на создание собственного государства. Тесные связи с фашистской хунтой в Чили и с расистским режимом ЮАР, враждебные акции против социалистической Кубы, поощрение агрессивных вылазок пекинских экспансионистов в отношении Вьетнама и Кампучии, участие в необъявленной войне против Демократической Республики Афганистан — все это неоспоримо свидетельствует об ужесточении милитаристского, империалистического курса внешней политики США, создающей угрозу всеобщему миру и свободе народов.

Таким образом, VII Международный кинофестиваль стран Азии, Африки и Латинской Америки открывается в неспокойное, важное время, на фоне резкого осложнения международного климата, вся ответственность за которое ложится на империалистические круги Соединенных Штатов и других государств, входящих в НАТО и поддерживающих агрессивную политику этого блока. Тем большее значение приобретает в этой связи встреча деятелей передового, борющегося киноискусства трех континентов под девизом «За мир, социальный прогресс и свободу народов!», объединяющим художников многих стран, различных политических, философских и религиозных воззрений в их горячем стремлении защитить высшие ценности человечества, отстоять неотъемлемое право людей на мирную, счастливую и свободную жизнь.

Седьмой Ташкентский фестиваль будет проходить в знаменательную и радостную для советских людей пору: в нынешнем году отмечается 60-летие Союза ССР — юбилей, имеющий мировое значение. Впечатляющие успехи, достигнутые за 60 лет братскими республиками нашей великой страны в развитии экономики и науки, в культурном строительстве являются ярким неопровержимым свидетельством преимуществ советского строя, торжества ленинской национальной политики. «С первых лет Советской власти, — говорил с трибуны XXVI съезда КПСС Леонид Ильич Брежнев,— наша экономическая и социальная политика строилась так, чтобы как можно быстрее поднять бывшие национальные окраины России до уровня развития ее центра. И эта задача была успешно решена. Важную роль здесь сыграли тесное сотрудничество всех наций страны и прежде всего бескорыстная помощь русского народа». Нерушимое единство и дружба свободных народов, сплоченных вокруг Коммунистической партии, — одно из величайших завоеваний реального социализма, могучая движущая сила советского общества, неиссякаемый источник творческого вдохновения для трудящихся всех национальностей СССР.

Интернациональное братство народов нашей страны прошло испытание временем, закалилось и окрепло в период построения социализма, в суровую, трудную годину Великой Отечественной, в годы послевоенного восстановления. Сегодня, в условиях зрелого социалистического общества братские взаимоотношения десятков наций и народностей Советского Союза достигли новой, еще более высокой ступени зрелости, являя собой пример единства интересов и целей, воли и действий, идейного и духовного родства, доверия и взаимной заботы, пример, какого еще не знала история. «За годы социалистического строительства, — подчеркивалось в Отчетном докладе ЦК КПСС XXIV съезду, — в нашей стране возникла новая историческая общность людей — советский народ. В совместном труде, в борьбе за социализм, в боях за его защиту родились новые, гармоничные отношения между классами и социальными группами, нациями и национальностями — отношения дружбы и сотрудничества. Наши люди спаяны общностью марксистско-ленинской идеологии, высоких целей строительства коммунистического общества».

В результате образования Союза ССР впервые в истории человечества более ста наций и народностей с разными бытовыми и культурными традициями, первоначально находившиеся на различных стадиях исторического развития, смогли добровольно объединиться в общую дружную семью, сохраняя при этом свое национальное своеобразие, и прийти к отношениям взаимного доверия, всесторонней взаимопомощи, подлинного братства. Основой такого единства стала общность

классовых интересов трудящихся всех национальностей, понимание той истины, что только социализм обеспечивает всем народам, большим и малым, равные возможности созидательного исторического творчества, надежную защиту перед лицом империалистической агрессии, реально способствует неуклонному повышению экономического и культурного уровня их жизни.

Вот почему 60-летие Союза Советских Социалистических Республик является событием, имеющим огромное значение не только для народов нашей страны, но и для всех народов мира, прежде всего — для народов, ведущих национально-освободительную, антиимпериалистическую борьбу, вставших на путь самостоятельного развития и добивающихся подлинной независимости: на примере республик, входящих в состав нашего многонационального государства, они убеждаются, что только социализм может дать им надежную гарантию против неоколониалистской эксплуатации и засилия империалистических монополий, создав условия быстрого и успешного продвижения по пути экономического и социального прогресса и преодоления культурной отсталости.

«Жизнь убеждает, что интенсивное экономическое и социальное развитие каждой из наших республик ускоряет процесс их всестороннего сближения, — говорил на XXVI съезде КПСС Леонид Ильич Брежнев. — Происходит расцвет и взаимообогащение национальных культур, формирование культуры единого советского народа — новой социальной и интернациональной общности». В русле этого мощного, животворного процесса успешно развивается и многонациональное киноискусство нашей страны, в чем неоднократно могли воочию убедиться зарубежные участники и гости Международного фестиваля в Ташкенте, на котором демонстрируются и лучшие из картин, созданных в последнее время кинематографистами республик Средней Азии и Закавказья. Современный этап развития кинематографа Советского Востока характерен тем, что национальные кинематографии поднимаются на всесоюзный и мировой уровень. В подтверждение этого знаменательного факта можно привести даже неполный перечень фильмов, участвовавших от СССР в ташкентских смотрах, включающий такие заметные произведения, как «26 бакинских комиссаров» и «Насими» (Азербайджан), «Ущелье покинутых сказок» и «Рождение» (Армения), «Ожерелье для моей любимой» и «Чудаки» (Грузия), «Земля отцов» и «Лютый» (Казахстан), «Небо нашего детства» и «Белый пароход» (Киргизия), «Смерть ростовщика» и «Рустам и Сухраб» (Таджикистан), «Махтумкули» и «Невестка» (Туркмения), «Всадники революции», «Ждем тебя, парень» и «Огненные дороги» (Узбекистан).

Постоянно крепнущий международный престиж Ташкентского кинофестиваля в немалой степени объясняется тем, что проходит он в столице Советского Узбекистана, на земле, бывшей до Октябрьской революции отсталой колониальной окраиной России, в республике, где столь ярко проявили себя результаты ленинской национальной политики Коммунистической партии и Советского государства. В братской семье советских народов Узбекистан достиг за сравнительно короткий исторический срок небывалых успехов во всех отраслях народного хозяйства и в строительстве новой культуры.

Заметный вклад вносят в развитие многонационального киноискусства нашей страны узбекские кинематографисты. Наряду со студией «Узбекфильм», одной из самых крупных на Советском Востоке, в республике действуют еще две киностудии — научно-популярных и документальных фильмов и «Узбектелефильм». Лучшие узбекские ленты широко демонстрируются на экранах Советского Союза и ряда зарубежных стран, они являются лауреатами представительных международных киносмотров. Узбекская кинематография активно сотрудничает с кинематографиями дружественных государств — с индийской, афганской, югославской. В кино Узбекистана трудится многочисленный отряд талантливых и опытных кинематографистов разных поколений. Имена таких узбекских режиссеров, драматургов, актеров, как Шухрат Аббасов,

Фильмы стран Азии, Африки и Латинской Америки на экранах нашей страны

«Муэда» (Мозамбик), режиссер Руи Гуэрра

«Дорога жизни» (Бразилия), режиссер Нелсон Перейра душ Сантуш

«Возвращение Аурелио» (Мексика), режиссер Эмилио Фернандес

Одельша Агишев, Равиль Батыров, Шукур Бурханов, Эльор Ишмухамедов, Камара Камалова, Дилором Камбарова, Малик Каюмов, Наби Рахимов, Загид Сабитов, Дамир Салимов, Латиф Файзиев, Али Хамраев, Тамара Шакирова, знают далеко за пределами республики.

Участников и гостей предстоящего Ташкентского фестиваля ожидает встреча с новыми произведениями своих коллег и товарищей по искусству, в том числе — с новыми фильмами, созданными на киностудиях Тбилиси и Фрунзе, Баку и Еревана, Алма-Аты и Ашхабада, Ташкента и Душанбе, а также на студиях Российской Федерации. С картинами, которые правдиво и страстно рассказывают миру о нашей великой Родине — Союзе ССР, о жизни советских людей, занятых гигантской созидательной работой, приближающей коммунистическое будущее. На цветущей земле Узбекистана они встретятся с его тружениками, побывают на промышленных предприятиях и в колхозах, увидят новейшие плоды научно-технического прогресса и неповторимые памятники архитектуры в древней Бухаре, бережно хранимые как свидетельство многовековых культурных традиций народа. Они познакомятся с гостеприимной столицей Советского Узбекистана Ташкентом, самым большим городом Средней Азии, в прекрасном сегодняшнем облике которого зримо воплощена животворная сила ленинской политики дружбы народов Союза Советских Социалистических Республик, вступающего в седьмое десятилетие своей славной истории.

Пройдет совсем немного времени — и в одном из красивейших зданий Ташкента, возведенном менее двух лет назад, во Дворце Дружбы народов имени В. И. Ленина торжественно откроется VII Международный кинофестиваль стран Азии, Африки и Латинской Америки. Снова фильмы из разных стран встретятся на экране ташкентского Дворца искусств и лучших кинотеатров узбекской столицы. Снова десятки национальных флагов взовьются перед фасадом главного штаба Ташкентского фестиваля.

Сегодня они еще впереди — эти десять фестивальных дней, обещающих быть праздничными, интересными, наполненными событиями. И вот сейчас, в преддверии фестиваля, мы ожидаем его с твердой уверенностью, что традиционная встреча кинематографистов трех континентов в Ташкенте пройдет как широкий, представительный форум борющегося искусства, решительно отстаивающего идеалы мира, свободы, демократии, укрепляющего дружбу народов и надежды на счастливое будущее человечества.

На экранах трех континентов

В последние годы советские фильмы завоевывают все более широкую популярность у зрителей в самых разных уголках земного шара. По данным «Совэкспортфильма» за время, прошедшее между VI и VII МКФ в Ташкенте, прокатные организации более чем 60 стран Азии, Африки и Латинской Америки приобрели для показа свыше 400 картин, представляющих многонациональное киноискусство нашей страны.

В их числе: «А зори здесь тихие...», «Абу Рейхан Беруни», «Аты-баты, шли солдаты», «Белый Бим Черное ухо», «Блокада», «Бабек», «Белый пароход», «Вам и не снилось...», «Восхождение», «Вавилон-XX», «В зоне особого внимания», «В моей смерти прошу винить Клаву К.», «Взлет», «Восход над Гангом», «Гнездо на ветру», «Горячий снег», «Доверие», «Дерево Джамал», «Древо желания», «26 дней из жизни Достоевского», «Да здравствует Мексика!», «Единственная», «Емельян Пугачев», «Жизнь прекрасна», «Жил певчий дрозд», «Зеркало», «Ленин в Польше», «Ленин в Париже», «Люди в океане», «Мачеха Саманишвили», «Москва слезам не верит», «Мужики!..», «Неоконченная пьеса для механического пианино», «Несколько интервью по личным вопросам», «Несколько дней из жизни И. И. Обломова», «Ночь над Чили», «Осенний марафон», «Они сражались за Родину», «Освобождение», «Особо важное задание», «Отец Сергий», «Пять вечеров», «Подранки», «Приказ: огонь не открывать», «Раба любви», «Сашка», «Спасатель», «Сталкер», «Сыщик», «Солдаты свободы», «Твой сын, земля», «Тегеран-43», «Телохранитель», «Факт», «Экипаж».

М. Жабский

К размышлению о массах «самого массового»

Общепризнано, что кинематограф — по разнородности образующих его художественных структур, по своей синтетической сути — едва ли не сложнейшее из искусств. Однако есть в этом феномене, идеологическом, эстетическом и производственном в равной мере, некая «точка», которая интегрирует в себе его функции и тяжи. Речь идет о системе прямых и обратных связей «фильм — зритель». Вряд ли кто станет оспаривать эту мысль, ибо киноискусству еще меньше, чем любому из его собратьев, дано жить и развиваться в качестве «вещи в себе». Оно возникло и изначально было предназначено для восприятия коллективного, для «потребления» одновременно большими человеческими множествами и быстро научилось воздействовать на умы и сердца масс. Кино стало мощной социальной силой, по заслугам получив титул: «самое массовое из искусств».

До недавних лет определение это звучало аксиомой и, как аксиома, не требовало доказательств и не нуждалось в конкретных исследованиях. Считалось: есть «корпус производимых фильмов» — и есть «корпус зрителей». «Корпуса» эти во всех точках гармонически совпадают: все фильмы смотрят все зрители; всем зрителям нравятся все фильмы. Преувеличения здесь самая малость — во всяком случае, фильмопроизводство и кинопрокат основывались в практической работе на сходном принципе.

Однако пришло время, когда привычная «гармония» стала вдруг давать сбои, зашаталась и рухнула. «Зрительский корпус» почему-то заупрямился, отказался валить валом на все ленты подряд, обнаружив разноголосицу вкусов, предпочтений, оценок. Прежняя общность проявилась лишь в странном и обескураживающем: «корпус» стал все реже осаждать кассы. Кривая кинопосещений в год на живую душу покатилась вниз...

Многие работники кинематографии растерялись, не будучи готовыми объяснить это явление, усматривая в нем нечто сверхъестественное.

А происходили между тем вполне закономерные и даже воодушевляющие вещи. Фильмов стало выходить несравнимо больше, чем в не таком уж и отдаленном прошлом, и фильмы эти представляли все ширящийся спектр жанров, тематических направленностей, стилей, творческих индивидуальностей авторов. Взгляды зрителей стали шире, культурный уровень, интеллектуальные требования, эстетическая развитость их поднялись качественно, независимая, самостоятельная оценка фактов жизни и фактов искусства начала входить в привычку. Все это было прямым следствием благотворных изменений, приходящих в жизнь советского общества на стадии развитого социализма и с разворотом коммунистического созидания.

Действительно, главная историческая новация общества развитого социализма состоит в его морально-политическом единстве. Но единство это — диалектично. Оно не только не исключает, но, напротив, дает широчайший простор эстетическим исканиям художников, их творческим пристрастиям, бурному развитию стилей и жанров искусства; разнообразию зрительских вкусов и ориентаций, обусловленных разным уровнем образования, профессиональной и социальной принадлежностью, да и попросту индивидуальными характерами, темпераментами, житейским опытом, настроением людей.

И ежели мы хотим, чтобы наш кинематограф по-прежнему оставался самым массовым из искусств, чтобы десятая муза наращивала свою общественную ценность и силу влияния на миллионы и миллионы людей, —

Публикуется в порядке обсуждения.

мы обязаны вести дело так, чтобы экран всегда охватывал полностью все это разнообразие. Разнообразие зрительских ожиданий, требований, настроений. Принимал во внимание разные установки аудитории, как бы противоречивы меж собой они ни были: получить информацию или эстетическое наслаждение, развлечься или почерпнуть нравственный пример, пережить острые ощущения или разрядиться от стрессов, похохотать или поплакать...

А для того чтобы на практике о х в а т ы в а т ь интересы массовой аудитории во всем этом их многообразии, необходимо знать, что же собой эта массовая аудитория представляет — в своем единстве противоположностей, в атомарной целостности, в разнонаправленности параллелограмма сил...

Вот откуда нынешние многочисленные и обеспокоенные дискуссии и споры о взаимоотношениях кинематографа и массового зрителя, с их разноголосицей в восприятии десятизначных чисел в отчетах кинопроката: от абсолютизации этих чисел как истины в последней инстанции до высокомерного их отрицания напрочь.

Речь обо всем этом — дальше. Здесь хочется сделать лишь два-три предварительных замечания. Адресат их — недавняя дискуссия «Экран сегодня· цена успеха», проведенная «Литературной газетой». В ходе дискуссии газета опубликовала несколько весьма интересных выступлений как кинематографистов-практиков, так и киноведов; серию отрывков из писем читателей (то бишь зрителей). Однако в дискуссии обнаружились и некоторые слабости.

Во-первых, организаторы и участники дискуссии столкнули меж собой по преимуществу «суммированные» крайности, названные Ю. Богомоловым условно кинематографом «утилитарным» и кинематографом «эвристическим», — как будто реально существуют только лишь они. За бортом дискуссии остался о с н о в н о й м а с с и в кинопродукции. Но ведь задача кинокритики (как и социологии кино) трезво исследовать реальное соотношение произведений, заполняющих современный экран, и всего комплекса зрительских интересов.

Далее. В ходе дискуссии проскользнула мысль насчет того, что было бы опасным н е с у д и т ь о качестве картины по зрительскому к ней отношению. В. Мотыль по этому поводу сказал: «Настоящая опасность заключена как раз в обратном: судить о качестве только по цифрам проката». Думается, и он прав, ибо за обожествлением высоких цифр проскальзывает — вольно или невольно — подмена понятием «массовость» понятия «народность». Конечно же, это совершенно неправильно. Как неправильна и противоположная тенденция: вовсе отвергать массовость, массовый успех с позиций элитарности и снобизма.

И еще один недостаток свойствен дискуссии в «ЛГ»: разговор шел вокруг немногих лент последнего времени — даже если иметь в виду те, что расположены близ «полюсов», о которых упоминалось выше. В обойму обсуждения не вошло «точками опоры» множество достойных внимания фильмов.

Но главное в том, что дискуссия так и не прояснила: кто они — массы «самого массового»? Как они выглядят в свете конкретных количественных и качественных характеристик? Впрочем, по самой своей «конструкции» она этого ответа дать и не могла. Не могла потому, что не сделала даже попытки обратиться к услугам социологии.

Вот с позиций социологического анализа и постараемся подойти к этой проблеме мы.

Предыстория ответа

До недавних пор подобное намерение было беспочвенным, ибо наука тогда еще не высветила масштабы и социальную мозаику той общественной реальности, которая обозначена расхожим и одновременно ключевым термином «массовость киноискусства». Можно было, конечно, исходить из идеи, что киноаудитория — по объему, социально-демографическому составу и прочим показателям — совершенно тождественна населению. Идея такая весьма соблазнительна, ибо открывает прямую до-

рогу к обильным цифровым данным, статистическим справочникам, но одновременно ненаучна, так как произвольна.

Сегодня положение в корне изменилось. В нашей стране прочно прижилась социология кино. С ее помощью, ее методами получено немало фактов, наполнивших понятие массовости киноискусства живым конкретно-историческим содержанием. Социологические иследования эти, без сомнения, появились как живой отклик науки на определенные сдвиги в кинематографическом процессе. О них нелишне напомнить.

Сдвиги эти связаны с общей тенденцией современных социальных процессов к росту их взаимной сцепленности, к усложнению внутренней структуры, к небывалому их динамизму. Если же говорить конкретнее, то суть дела в следующем. Общественные функции кино никогда не были производными от одних лишь сугубо кинематографических усилий — выпуска фильмов, их проката и т. п. Эффект воздействия экрана — свойство не одной какой-нибудь стороны, а всей целостной системы кинопроцесса, куда неотрывной частью входит эстетическая деятельность массового зрителя. Вот почему общество, если оно хочет научно направлять развитие кинематографа, обязано исследовать средствами науки как сферу кинотворчества, так и сферу, где киноискусство «работает», — то есть аудиторию.

К концу XIX века, когда братья Люмьер удивили мир своим открытием, общественное сознание уже располагало весьма развитой системой представленной о биологической и социальной природе человека. Таким образом, было известно многое и о том, как он станет вести себя в будущей роли кинозрителя.

Иное дело — собственно кинематографическая часть кинопроцесса. Нет слов, в идейно-художественной системе нового искусства как стихийно, так и сознательно «опредмечивался» сам человек — его психофизические особенности, эстетические представления, социальные установки. И в этом смысле многое в кинематографических реалиях выступало «превращенной формой» уже познанного. Однако ведь рождалось новое — социальное, идеологическое, эстетическое — качество: кинематограф со своим особым внутренним строением и со своими, ему лишь свойственными «входными» и «выходными» каналами связи с обществом. На этом — начальном — этапе кино и для науки, и для общественного сознания в целом было поистине «вещью в себе». В научном знании о новом зрелище существовали «ножницы» — меж сравнительно развитым представлением об одном его полюсе, о тех, кто обращается к нему как к средству духовного общения, и неопределенностью относительно полюса другого, самого этого средства как такового.

Конечно же, продолжаться долго так не могло. Влиятельная социальная роль «живой фотографии», разгоревшиеся вокруг нее бурные дискуссии и вовлекли кинематограф в сферу интересов науки. Однако с течением времени появились иные «ножницы» — недостаточно изученным оказался уже сам зритель. Центр тяжести, естественно, в научных изысканиях стал смещаться на социальную общность «киноаудитория» и социальную роль «кинозритель» с их относительно автономными эстетическими запросами и ценностными ориентациями. Сошлемся в доказательство на социологические публикации 10-х, 20-х, начала 30-х годов. Затем исследовательская работа в этом направлении затормозилась, а после была свернута вовсе. Так явились в свет новые «ножницы», на которые в начале 70-х годов обратил внимание киноведов профессор Н. А. Лебедев. Свою мысль он сформулировал жестко, нисколько не погрешив, однако, против истины: «...В нашем киноведении сложился чудовищный перекос: львиная доля книг, статей, диссертаций посвящена художникам и фильмам, то есть двум первым звеньям кинематографического процесса в — полном или почти полном — отрыве от трех последних: продвижения фильма к зрителю, самого зрителя и социального эффекта фильма» [1].

[1] Лебедев Н. Внимание: кинематограф! М., 1974, с. 408.

К тому времени выявилось, что посещаемость кино стала снижаться, а это не могло не сказаться на социальных функциях кинематографа. Неожиданное падение популярности искусства экрана, вызвав серьезнейшую озабоченность и руководителей кинематографа, и художников, и самой широкой общественности, резко повысило активность социологии кино. Таким образом, в 70-е годы советская литература о кино обогатилась доброй дюжиной сборников и брошюр, посвященных проблеме «кино и зритель». Значение эстетического сознания и поведения зрителя возросло; оно требовало от науки углубленного внимания к вопросу о массовости искусства экрана, массовости, которой в силу самой природы кинематографа отведена была роль ведущего ориентира в теории и практике кинопроцесса.

А роль эта, заметим, двояка. Первый ее уровень — стратегический. Здесь понятие массовости выступает в качестве предельной научной абстракции. Именно так использовал его В. И. Ленин, прогнозируя в 1907 году общественную роль будущего социалистического кино: «...Когда массы овладеют кино и когда оно будет в руках настоящих деятелей социалистической культуры, то оно явится одним из могущественнейших средств просвещения масс»[2]. В таком же плане употреблено это понятие в постановлении ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии», где говорится: «...Киноискусство призвано активно способствовать формированию у широчайших масс марксистско-ленинского мировоззрения».

Абстракция, о которой идет речь, существенна методологически не только в политологическом, но и в теоретико-эстетическом аспекте. Вспомним, например, положение теории кино, согласно которому эстетический поиск в киноискусстве не должен идти вразрез с его массовой природой.

Перейдем ко второму уровню методологического значения массовости кино — тактическому. Чтобы успешно достигать стратегических целей экрана, кинематографистам необходимо видеть массовую аудиторию не как безликую, однородную совокупность пресловутых «единиц», не как механистическое множество неких «средних» зрителей, но как безгранично богатую, внутренне разнородную и многообразную тотальность; притом подходить к ней с позиций конкретно-исторических, как к общности, развивающейся и меняющейся во времени. Массовость кино, особенно в условиях развитого социализма, предполагает тщательно дифференцированный подход к аудитории — подход, принципиально отвергающий «омассовление» зрителя. Иначе и не может быть, ибо сверхзадача социалистического искусства — формировать гармоническую, всесторонне развитую личность. Таким образом, чтобы соответствовать требованиям к социальному управлению, предъявляемым эпохой НТР, понятие массовости применительно к кинематографу должно быть возведено в ранг теории массовости — развитой и эмпирически строго обоснованной.

Для науки о кино это исключительно перспективно. Исторический опыт позволяет полагать, что кино и в будущем не утратит свое значение в выработке социальных установок масс. Но грядет и другое — интеллектуальный и эстетический взлет личности и, быть может, столь же поразительное расширение возможностей досуга. Два эти обстоятельства крайне усложнят для экранного искусства возможность успешно выполнять его социальные функции. Таким образом, сама жизнь заставит ученых сфокусировать свои исследовательские усилия прежде всего на зрителе. А киноведение — киноведение, можно предсказать, превратится в науку не столько «о кино», сколько о кинопроцессе как функционально целостной системе (художник — фильм — прокат и киносеть — критика — зритель — идейно-эстетический эффект).

Итак, выполнение киноискусством своих общественных функций предполагает активное содействие социальной науки. На определенном этапе исторически был оправдан глубокий крен в исследование творческой сферы

---

[2] Самое важное из всех искусств. Ленин о кино. М., 1963, с. 93.

кинопроцесса — закономерностей творческого созидания экранной эстетической ценности. Но по мере общественного прогресса объективно все большее значение приобретала так называемая рецептивная сфера — массовое усвоение этих ценностей.

Так вот, исследуя в последние годы это звено кинопроцесса, советская наука об искусстве экрана, конкретнее — социология кино, пристально вглядывалась в массовую аудиторию, изучая ее количественные и качественные характеристики. О полученных знаниях и пойдет речь ниже.

Как известно, социологи крайне придирчиво относятся к эмпирическому смыслу терминов. Вот почему им нетрудно было обнаружить, что привычный термин «киноаудитория» — это, в сущности, омоним. И действительно. Как общественный феномен киноаудитория существует как бы в двух ипостасях. Во-первых, она представляет собой ту часть населения, которая приобщена (эмпирическое значение этого термина будет дано ниже) к кинематографу. Утверждая, что кинематограф располагает массовой аудиторией, мы — в этом смысле — имеем в виду приобщенность к экрану (через кинозал) не «горсти», но именно массы народа. Это — так называемая потенциальная аудитория. Во-вторых, мы имеем дело с аудиторией актуальной — она определяется количеством кинопосещений и оценивается арифметикой проданных билетов. К сожалению, когда говорят и спорят о массовом зрителе, внимание обращают лишь на эту вторую — отнюдь не главную! — разновидность нашей киноаудитории.

Предметом наших размышлений станут оба типа киноаудитории, различающиеся по характеру образующих их социальных единиц. Первая состоит из реальных индивидов, вторая, в сущности, — из кинопосещений. Первая исчисляется по стране миллионами, а другая, если считать за год, — миллиардами.

Отдавая дань традиции, коснемся сначала аудитории второго типа. Материалом для размышлений пусть послужит статистика кинопроката.

Аудитория миллиардов

Какое же значение для судеб любой национальной кинематографии имеет количество посещений кино, особенно — его эволюция?

Истина тут в общем-то проста. Кино, как и всякое социальное явление, способно жить лишь при условии, что постоянно воспроизводит самое себя в основных параметрах. Массовая посещаемость кинозалов — один из них. Сбивается ее ритм — тотчас следует цепная реакция по всем звеньям кинопроцесса. Вот почему точный прогноз того, что будет происходить в кинотеатрах, во многом позволяет предвидеть общее развитие кинематографа.

Определить количественные границы «аудитории миллиардов» на сегодняшний день — мало. Да тут и проблемы нет — цифры поставляет статистика кинопроката. Главное — уловить в этих цифрах тенденцию перемен. А для этого следует взглянуть на сложившийся уровень массовости как на некий момент в историческом ее развитии, а затем попытаться обнаружить в этом развитии смену периодов. Такую схему периодизации мы и рискнем предложить.

Забегая вперед, заметим, что схема, конечно же, неизбежно огрубляет действительность. Она может выражать главным образом тенденцию. Но все-таки схема, как нам кажется, полезна — и для прогноза перспективы, и для правильной оценки изменений на короткой временной дистанции, где есть опасность принять естественный для социального процесса зигзаг за новое явление.

В эволюции массовости кино, если мерить ее числом посещений на одного жителя, и у нас, и в других развитых странах мира можно условно выделить четыре периода. Первый связан с сенсационным изобретением «живой фотографии» и победоносным внедрением ее в досуг масс сначала как аттракциона, затем — искусства. Тенденция роста посещаемости была повсеместно выражена ярко, отчетливо и продолжалась многие десятилетия. Затем наступает, точнее, может наступить (в отдельных странах) период относительной

стабильности наивысшего уровня массовости. Третий период — неуклонное снижение посещаемости до той точки, когда снова наступает стабилизация, теперь уже на низшем уровне, — она представляет собой четвертый период. Таков примерный цикл. Наступит ли второй цикл и будет ли он похож на первый? Динамика посещаемости кино в ряде зарубежных стран дает некоторые основания для робкой гипотезы о возможности такого второго цикла — но лишь «некоторые» и лишь для «робкой». Категорический ответ дадут ближайшие десятилетия.

Приложим теперь данную схему к нашему кинематографу. Первый период, осложнившийся событиями Великой Отечественной войны[3], продолжался у нас до конца 50-х годов. Затем в 60-е годы кривая массовости задрожала мелкими челночными зигзагами — микровсплески в десятые доли единицы «душевого» показателя сменялись столь же неприметными падениями. Это был второй период — 18—20 посещений на жителя в год.

В силу инерции представлений, свойственных первому периоду, большинство работников кино ждало дальнейшего подъема посещаемости, недоумевая, почему он не наступает. Тогда казалось, что кинематограф в чем-то «недорабатывает» и серьезно — и в творческой сфере, и в сфере кинофикации и проката. Однако теперь, с высоты сегодняшнего дня, более справедливым выглядит иной вывод. То, что зрительская активность, достигнув апогея, довольно долго продержалась на этом уровне, не снижаясь, — явление, несомненно, положительное. Оно — свидетельство эффективной деятельности различных служб советской кинематографии.

Тем не менее по стране в целом с 1969 года начался третий период — падение киноактивности населения. Большой тревогой отозвалось оно прежде всего среди работников киносети и кинопроката. С чего бы это? — спрашивали тогда многие. Случайность? Закономерность? В этом действительно важно было разобраться — ведь от ответа во многом зависело как общее развитие кинематографа, так и планирование показателей по кинообслуживанию населения и по доходам от кино. А тем временем с каждым годом кинематограф терял несколько десятых долей «душевой» единицы посещаемости. Потери в общем не очень значительные, но тревожные своей устойчивостью, за которой — постфактум — была распознана, наконец, объективная тенденция. Снижение приостановилось лишь в 1978 году. И в последующие два года не возобновилось.

Встает существеннейший в практическом смысле вопрос: на каком же этапе находится наш кинематограф сегодня? Чтобы прийти к обоснованному выводу, попробуем, хотя бы вкратце, разобраться в причинах описанного явления. Ведь история тут — в полном смысле наука о будущем!

Начнем с констатации: обращение людей к киноэкрану — это массовое социальное поведение. Складывается оно под многоплановым и довольно противоречивым воздействием кинематографических (репертуар, кинотеатр, реклама и т. д.) и внекинематографических (от климата до экономики) условий.

Кинематографические факторы образуют фундамент широчайшей доступности кинозрелища. Прежде всего действует демократичность языка кино. Затем — близость киноустановки к месту жительства и достаточно обширный кинорепертуар. И, наконец, — тождество оригинала произведения и его массовой копии, а также дешевизна билета.

Кинематографический фундамент массовости кинозрелища в свою очередь тесно связан с фактором экономическим, а тот ведет как бы «двойную игру»: стимулируя киноактивность населения, одновременно сдерживает ее (прямо и косвенно), поскольку, в частности, содействует развитию других социальных институтов, соперничающих с кинематографом в

---

[3] Так, в 1940 году общее число кинопосещений составило по стране 830 миллионов. Достигнуто оно было, в частности, за счет создания обширной киносети — 8477 кинотеатров в городах и 19523 киноустановки на селе. Но после войны (1945) эти показатели упали соответственно до 5809 и 8670. Понадобилось четыре года, чтобы киносеть восстановила довоенный уровень. Поэтому 1949 год всего лишь воспроизвел положение дел 1940 года. См.: Белов Ф. За шесть десятилетий. — Киномеханик, 1979, № 1

сфере досуга, — телевидения, радио, литературы, музыки, театра, автомобилизма, туризма, спорта и других.

В первой фазе социальной истории кинозрелища в России экономические влияния были для него весьма благоприятны. Экономическая отсталость страны и как следствие — неразвитость сферы досуга, массовая неграмотность (вспомним, что в начале века фильм по праву и не без пафоса называли «книгой для неграмотных») и т. д. — вот существенные причины тех стремительных триумфов, которые одержало эмоционально насыщенное, непритязательное по языку кинозрелище в первые же десятилетия своей жизни. Ну а как обстояло дело с «обратным» воздействием экономического фактора? Оно, как и полагается, тормозило рост массовости, ставя некие пределы кинофикации, объему кинопроизводства, техническому совершенствованию кино. Можно ли было ожидать высокого даже по тогдашним европейским и американским меркам уровня массовости кино в России 1913 года, когда на ее необъятных просторах работало всего лишь полторы тысячи киноустановок, причем большинство малых городов «электротеатров» вовсе не имело, а многим десяткам тысяч сел, в которых проживало более трех четвертей населения страны (82 процента), досталось только 142 киноустановки?[4] Очевидно, что для большинства народа «синема» было попросту вне пределов физической досягаемости. Говорить о массовости его фактической аудитории можно было не иначе, как оставляя за скобками основную массу населения.

Вот почему делу «доставки» кинозрелища за годы Советской власти уделялось огромное внимание. Ныне количество киноустановок в нашей стране составляет более 152 тысяч[5]. То есть, в сравнении с 1913 годом, равно ста к одному...

По мере экономического развития СССР росли также и возможности отечественного кинопроизводства, производства техники, расширялся импорт зарубежных фильмов и т. п. Тем самым создавались условия для высокой зрительской активности населения. Особенно энергично росло число выпускаемых на экран картин в 50-е годы. Если в 1950 году в прокат поступило менее пятидесяти художественных лент, то в 1955 году их было более ста, а в 1960-м — намного больше двухсот. Параллельно этому в 50-е годы значительно увеличивалась кинопосещаемость.

Можно назвать и другие факторы, определившие восхождение массовости киноаудитории к вершине — 4,5 миллиарда зрителей, обслуженных в 1968 году. Важное место занимает, конечно, повышение идейно-художественного уровня советского киноискусства. Однако на этапе широкого внедрения кино в досуг народа динамику массовости по понятным причинам определяло прежде всего **экстенсивное** развитие кинематографа — тот факт, что становилось больше киноустановок, посадочных мест, киносеансов, фильмов.

Но влияние количественного фактора имеет свои границы. К концу 60-х годов оказалось, что населенные пункты кинофицированы если не полностью, то по крайней мере прежний дефицит исчез, достаточно или почти достаточно киносеансов и новых картин, чтобы удовлетворить — количественно — высокий зрительский спрос. Словом, возможности экстенсивного развития кинематографа были в основном исчерпаны. «Магнит» киноэкрана в пространственном и временно́м смысле едва ли не предельно был приближен к населению. Отныне его воздействие можно было усиливать лишь за счет качественных перемен в кинопроизводстве и кинообслуживании. Но интенсификация, как известно, — несравнимо более трудная и сложная сторона каждого дела.

В те же годы на фоне, подчеркнем, роста идейно-художественного потенциала киноискусства и качества кинообслуживания в досуг народа стал внедряться новый социальный институт — телевидение. Для кинематографа оно имело особые последствия, поскольку означало отнюдь не только расширение альтернатив досуга. ТВ стало дублировать кино по функциям, напоминая в этом отношении работу гигантско-

---

[4] Полубояринов М. Развитие кинофикации в СССР. — Вестник статистики, 1967, № 4

[5] См.: Правда, 1981, 24 января.

го кинотеатра повторного фильма. Оно в этом настолько преуспело, что вскоре подавляющее большинство телезрителей стало считать художественный фильм едва ли не главным и во всяком случае необходимым «ингредиентом» телепрограмм. Таков вывод социологических исследований. В ту пору во многих городах и областях страны социологи ставили телезрителям тест-вопрос: «По ТВ показывают кинофильмы и другие передачи. Если бы вам пришлось отказаться от чего-нибудь одного — кинофильмов или других передач, то от чего бы вы лично отказались?» Примечательно, что даже в тех случаях, когда опрашивались люди, давно забывшие дорогу в кинотеатр, в целом предпочтение отдавалось кинофильму. Так, от «других передач» отказывалось втрое больше телезрителей, чем от фильмов, в Костроме, Гродно, Великом Устюге, на сельской Полтавщине, во многих других городах и сельских районах страны. Таким образом, мы вправе считать, что популярность ТВ во многом росла на плечах кинематографа. Но кино, естественно, не могло отдавать часть выработанного потенциала своему младшему собрату, само при этом ничего не теряя. Под влиянием этого обстоятельства, а также из-за дальнейшего развития «традиционных» альтернатив кинематографу общая киноактивность населения сначала стабилизировалась, а затем пошла на убыль.

Правда, статистика свидетельствует, что потери в посещаемости по СССР за 9 лет составили 4 посещения за год на одного жителя. Для сравнения сообщим, что, например, американский кинематограф потерял почти три десятка посещений на душу за год — истинный провал. Такая «мягкость» в метаморфозе массовости кино у нас вне сомнений объясняется активной работой всех служб кинематографа, улучшением идейно-художественного качества картин, совершенствованием тематического планирования, методов продвижения фильмов к зрителю, внедрением науки в кинопроцесс и т. д.

Однако возвратимся к вопросу, поставленному выше: на каком же этапе в динамике массовости находится ныне наш кинематограф?

По логике вещей предстоит один из двух вариантов — дальнейшее падение или стабилизация. Падение, как мы уже знаем, может происходить только из-за дальнейшего развития внекинематографических «сил» — ТВ, радио, театра, спорта, туризма, автомобилизма, литературы, магнитозаписи и других способов досуга. Силы эти не исчерпали возможностей ни экстенсивного, ни интенсивного роста. И если заглянуть на годы вперед, то некоторое снижение киноактивности населения объективно возможно и, скорее всего, неизбежно. То, что в последнее время оно приостановилось, объясняется возросшей активностью кинематографа «в борьбе», как теперь говорят, за зрителя. Бороться за зрителя отнюдь не значит «заманивать» его в кинотеатры любой ценой. Борьба эта — процесс сложный, диалектический, предполагающий как стремление повышать идейно-художественный потенциал фильмов, так и последовательное эстетическое и духовное развитие аудитории.

Конечно, свое место в досуге народа отстаивают и ТВ, и радио, и, скажем, туризм. Но к середине десятой пятилетки кинематограф явно превзошел всех своих собратьев по темпам, что ли, наращивания своей активности, вычертив в кривой посещаемости — наперекор всему! — этакий оптимистический зигзаг. Внушительная заявка на выход в четвертый период!

А значит, общая наша задача — стабилизировать киноактивность населения. Притом как можно скорее и на более высокой отметке...

Аудитория миллионов

Огромный кинозал нашей страны, принимающий за год более 4 миллиардов посетителей, располагает неким невидимым родником или резервуаром — зрительской аудиторией вне своих стен. Каковы же ее размеры и состав?

Нужно сказать, что в киноведении вопрос этот сформулирован давно. В начале 70-х годов он был прочерчен авторитетным пером профессора Н. А. Лебедева, который рекомендовал социологам: «...нужно начинать с более простых задач, и притом таких, решение которых может оказать быстрейшую помощь кинопрактике.

Прежде всего нужно наладить элементарный статистический учет, выяснить, какая же

часть населения СССР ходит в кино и какая не ходит...

Настало время для глобального исследования в масштабах СССР. Нужно, наконец, выяснить, сколько миллионов или десятков миллионов советских людей не бывают в кинематографе и почему. Какая часть этих миллионов или десятков миллионов может быть вовлечена в число кинозрителей? Каков этот потенциальный резерв? 20 процентов населения? 25? 30? Никто не знает» [6].

Время действительно настало, и в середине семидесятых годов наша наука о кино смогла ответить на вопрос, который волновал Н. А. Лебедева, быть может, всю его долгую творческую жизнь в киноведении.

Но прежде чем поделиться с читателем соответствующими сведениями, необходимо посвятить его в тайны социологической дефиниции «кинозритель».

Практически все граждане СССР, по крайней мере с подросткового возраста, в то или иное время прикасались к кинематографу. Но это, разумеется, не дает нам оснований всех их считать кинозрителями на данный момент времени. Правильное решение подсказывает практика — и она в данном случае критерий истины. В ее свете напрашивается такое решение. демаркационная линия между зрителями и «незрителями» должна проходить по той минимальной частоте «кинематографической» активности, с помощью которой выделяется часть населения, покупающая за год если не все, то почти все кинобилеты. Социологи установили, что к этой части относятся люди, бывающие в кино хотя бы один раз в полгода. Они и образуют ту аудиторию миллионов, чей живой интерес к кинематографу выливается в четыре с лишним миллиарда посещений кино за год.

Правда, здесь есть одно «но». При таком широком толковании аудитория включает в себя большое число очень редких посетителей кинотеатров. Поэтому необходим и более узкий вариант определения. В его основу решили положить тот факт, что в стране 95 процентов кинобилетов покупают люди, посещающие кино как минимум один раз в месяц. Это — «регулярная» (постоянная) киноаудитория [7].

По данным ЦСУ на 1 января 1981 года, численность населения СССР составляла 266,6 миллиона человек: Из этого числа к кино, как мы установили, приобщены (по критерию — не менее одного посещения кино за полгода) 154 миллиона человек.

Вне орбиты кинематографа находятся 112 миллионов человек, из них — 79 миллионов киноспособного возраста (от 7 лет), подавляющее большинство которых, надо сказать, смотрит фильмы на «домашнем экране».

Численность регулярной киноаудитории, то есть лиц, систематически посещающих кино и покупающих при этом 95 процентов кинобилетов, равняется 113 миллионам. Среднее число посещений кино на одного «регулярного» зрителя за год составляет 35, а в месяц — 2,9.

Таковы размеры и средняя зрительская активность той потенциальной аудитории кинематографа, что скрыта «арифметикой» проданных кинобилетов. Располагая этими цифрами, мы можем говорить не только о массовости, но об уровне массовости.

Впрочем, такое понятие не ново. Некогда уровень массовости находился в центре внимания, и, чтобы поднять его, осуществлялась широкомасштабная работа по кинофикации всей страны. Но со временем, когда киноустановки имелись уже повсеместно и к кинематографу приобщились весьма широкие слои населения, акцент сдвинулся на другое определение массовости — количество кинопосещений. Вопрос же о сплошной приобщенности населения к кинематографу оказался в тени. Вместе с тем тот факт, что сегодня 79 миллионов людей киноспособного возраста находятся вне орбиты кинематографа, говорит о существующей здесь проблеме. Ибо уровень приобщенности к кино еще очень далек от предела. Даже если считать редких посетителей кинотеатров, то и в таком случае к киноэкрану сейчас обращаются примерно две трети киноспособного по возрасту (от 7

[6] Лебедев Н. А. Цит. соч., с. 410.

[7] Такая операциональная трактовка «регулярного» зрителя (и регулярной аудитории), разумеется, имеет конкретно-исторический характер. Она отражает общий уровень зрительской активности, сложившийся на 70—80-е годы.

лет) населения. «Потолок» же массовости киноаудитории находится где-то на уровне 95 процентов.

Конечно, можно полагать, что различные виды искусства имеют свою специфическую, хотя и изменяющуюся во времени, «норму» массовости. Если это так, то кинематограф отличается особенно высокими «нормами».

Но ведь, как заметил философ, все течет и все меняется. И наша массовая потенциальная киноаудитория здесь, конечно, не исключение. Каковы же тогда современные тенденции ее движения?

На фоне дискуссий о снижении зрительского интереса к кино, ведущихся во всем кинематографическом мире, динамика ее может показаться совершенно неожиданной. Как подтверждают социологические исследования, многомиллионная аудитория советского кинематографа все еще продолжает расти. Причем расти не только абсолютно, но и, что гораздо важнее, по проценту населения, вовлеченного в орбиту кинематографа. Своеобразная картина!

Теоретически ясно. поскольку массовость кино существует в двух разновидностях (публика зрительного зала и население, приобщенное к кинематографу), то изменения в ней не всегда могут быть только повышением или только снижением. Не исключено одновременное снижение массовости в одном аспекте и рост — в другом Этот теоретический вариант и был практикой советского кино большей части 70-х годов. С одной стороны, происходило снижение общего числа кинопосещений, а с другой — увеличивался процент населения, вовлеченного в «магнитное поле» кинематографа. Этот любопытнейший факт нельзя оставить без объяснения.

По части внекинематографических обстоятельств он связан с позитивными сдвигами в социальной структуре, с ростом образовательного и культурного уровня народа. Когда социологи разбивают население на группы по уровню образования и трудовой квалификации, то они замечают: чем выше образовательный или квалификационный ценз той или иной группы, тем больше в ней любителей кинематографа. Здесь таится добрая половина разгадки. Ведь при такой зависимости бурное нынешнее развитие социальной структуры советского общества [8] самым естественным образом ведет к расширению киноаудитории.

Но момент роста, заметит здесь каждый работник кино, связан не только с внекинематографическими факторами. И будет, конечно, прав. Ибо рост этот связан прежде всего с пробуждением у личности интереса к киноэкрану. А решающую роль в этом играет сам кинематограф. И вот каким образом.

Круг кинопосетителей в условиях высокого и неуклонно растущего образовательного и культурного уровня народа (сопровождающегося к тому же развивающейся дифференциацией досуга) может расширяться только в том случае, если кино способно привлечь зрителя с относительно высокой эстетической развитостью. Советский кинематограф обладает такой способностью.

Еще на заре революции В. И. Ленин говорил, что трудящиеся массы заслуживают чего-то большего, чем просто зрелище. Ныне они не только заслуживают, но и требуют этого. Будущее кинематографу в условиях советского социалистического общества может дать только статус подлинного, высокого искусства.

Немалое содействие может оказать здесь и оптимизация структуры действующего фильмофонда. Сегодня это назревшая, но не простая в теоретическом и организационном отношениях задача. Объем действующего фильмофонда весьма внушителен. В нем широко представлены фильмы о современности, исторические и историко-биографические; имеются в большем или меньшем количестве экранизации классики, приключенческие, музыкальные и фантастические киноленты, комедии, фильмы-сказки. Такого рода многоплановая и вместе с тем сфокусированная структура имеет принципиальное значение и для расширения аудитории кинематографа, и для усиления его социальной действенности. «Нецелесообразно,— отмечал на Третьем всесоюзном совещании работников кино председатель Госкино СССР Ф. Т. Ермаш, — как-

[8] См.: Социологические исследования: результаты, проблемы и задачи. — Коммунист, 1980, № 13, с. 83—84.

либо ограничивать тематический диапазон фильмов, напротив, он нуждается ныне в расширении и обогащении» [9].

Дальнейшая оптимизация структуры фильмофонда вне сомнений сделает его более действенным. Ибо в условиях дифференцированной аудитории оптимальное многообразие тем, жанров, героев и т. д. — непременное условие сколько-нибудь полной реализации полифункциональной природы киноискусства.

Таким образом, на современном этапе развития советского кинематографа растет как численность, так и процент приобщенного к нему населения. И этому нисколько не противоречит тот факт, что до недавнего времени снижалось общее число кинопосещений. Чисто математическая возможность такого сочетания вполне очевидна. Другое дело — социологический ракурс. Есть основания считать, что изменяющиеся социальные обстоятельства не столько обрывали связи людей с кинематографом, сколько снижали количество фильмов, просматриваемых в кинозале. Люди эти не столько исключали кино из досуга, сколько, включая в досуг новый элемент, сокращали бюджет времени, отводимый кинематографу.

В целом же социальный фактор влияет на массовость кино противоречиво. Стимулирует ее рост в одном направлении и сдерживает — в другом. Как компромиссный итог этого противоречивого воздействия сегодня у нас сложилась такая любопытная картина: служащие с высшим образованием почти полностью приобщены к кино, но посещают его сравнительно редко. Реже всех других социальных групп. Здесь мы, надо сказать, наблюдаем не просто удачное сочетание массовой приобщенности к кинематографу и сдержанной зрительской активности, говорящее о высокой избирательности и требовательности зрителя. Перед нами — образец, к которому со временем в той или иной мере приблизятся остальные группы населения. Это прообраз наиболее типичного вида зрительской активности в будущем. А одновременно и та «маленькая картинка» [10], если говорить словами ленинской рецензии на одно из первых социологических исследований в СССР, которая позволяет решать «большие вопросы» перспективного развития советского кинематографа.

●

Обращаясь к фактам социальной истории кинозрелища, нельзя не вспомнить, что уже в начале века кинематограф произвел на общественность впечатление чуть ли не всесильного средства духовного общения людей. В условиях развитого социализма признание нашла такая точка зрения: «Массовость кинематографа, универсальность его воздействия на духовный и эмоциональный мир человека делают кино влиятельной силой общественного развития» [11]. Это понимание механизма воздействия кино на общественную жизнь имеет важное методологическое последствие: массовая киноаудитория должна быть предметом социального управления и соответственно тщательного научного поиска. В частности, вне поля зрения не может оставаться динамика массовости, ее влияние на социальную действенность кинематографа.

Над картой

А теперь развернем социологическую карту зрительской активности «регулярной» аудитории нашего кино. Как помните, в нее входят 113 миллионов человек.

При всем том, что средний уровень зрительской активности этой аудитории довольно высок, отдельные «регулярные» зрители значительно различаются по частоте посещений кино. По этому критерию их можно разделить на три группы: высокоактивную, активную и умеренную. «Высокоактивные» ходят в кино чаще одного раза в неделю, «активные» — 3—4 раза в месяц, «умеренные» — 1—2 раза в месяц.

Представительство этих типов зрительской активности в составе 113 миллионов человек «регулярной» киноаудитории следующее:

Высокоактивные зрители	— 22 млн.	(19,5 %)
Активные	— 34 млн.	(30,4 %)
Умеренные	— 57 млн.	(50,1 %)

[9] Искусство кино, 1980, № 8, с. 10

[10] Ленин В. И., Полн. собр. соч., т. 37, с. 407.

[11] См.: Приветствие Л. И. Брежнева участникам и гостям Всесоюзного кинофестиваля в Кишиневе. — «Искусство кино», 1975, № 7, с. 1.

Как видим, карта зрительской активности постоянной аудитории советского кино весьма пестра. Какие же из этого следуют выводы?

Чтобы наш ответ был ближе к жизни и обладал большей доказательностью, в поиске его поставим три мысленных эксперимента.

Эксперимент первый. Предположим, что вся наша многомиллионная киноаудитория состоит из одних лишь высокоактивных зрителей. Как должны тогда действовать кинопроизводство и киносеть, чтобы справляться с плановыми заданиями? Задания эти, заметим, определяются «от достигнутого» и ставят перед кинематографом реалистичные и в то же время максимально достижимые цели. Так вот, поскольку в кинопроцесс включен столь активный зритель, от кинопроизводства требуется выпуск значительного числа фильмов.

Ну, а какие требования предъявит сверхактивный зритель к качеству картин? Логика да и практический опыт подсказывают: относительно невысокие. Вот вам пример. В профессиональный жаргон работников киносети внедрилось этакое словечко: «самоход». Так именуют тех зрителей, которые смотрят практически все фильмы. Работа с ними сводится, в сущности, к информации о месте и времени демонстрации картины. Нельзя сказать, что этот зритель вовсе равнодушен к идейно-художественным достоинствам фильмов. Но он ходит скорее в кино, чем на фильмы. Интенсивность потребности в кинематографе преобладает над ее зрелостью. Соответственно невысоки требования этого зрителя и, скажем, к комфортабельности театра и содержательности рекламы.

Эксперимент второй. Теперь представим себе, что вся аудитория — это умеренные зрители. Каковы тогда будут претензии ее к кинопроизводству и кинообслуживанию? Поскольку эти зрители смотрят в год не более 24 фильмов, ясно, что количественные показатели кинопроизводства для них неважны. Зато весьма высоки их мерки в отношении качества фильмов. Это вполне логично: чем реже человек посещает кинотеатр, чем он, так сказать, тяжелее на подъем, тем более сильным импульсам подвластно его зрительское поведение. Об этом говорят и факты. При всей своей малоактивности умеренный зритель живо откликается на большинство картин, за которыми критика признает высокие идейно-художественные достоинства. Не одна сотня фильмов выходит ежегодно на экраны города Тольятти, однако киноленту «А зори здесь тихие...» посмотрели здесь 80 процентов умеренных зрителей (высокоактивных — 76 процентов), «Калину красную» — 78 процентов (соответственно 78 процентов) и т. д.

Умеренный зритель живо откликается и на качество зрелищности в фильмах. То есть на те свойства произведения, которые вызывают эмоциональную вовлеченность зрителя в экранное действие, возбуждают, грубо говоря, не столько разум, сколько чувство. Конечно, нельзя строго разграничивать пищу для ума и пищу для чувств, поскольку одно с другим состоит в таком диалектическом взаимодействии, при котором сами чувства являются «теоретиками» (К. Маркс). Однако в аналитических целях допустимо и условное разграничение. Зрелищный фактор, естественно, особенно тесно связан с развлекательной функцией кинематографа, которая, как выясняется, тоже весьма значима для умеренного зрителя. К примеру, в Тольятти он, чей развитый художественный вкус мы только что документировали, в то же время широко посещал и легковесную развлекательную ленту «Джентльмены удачи» (50 процентов). В этом вовсе не следует усматривать необъяснимое противоречие, противоестественность. Дихотомия «либо — либо» в чистом виде редко встречается в жизни, зато весьма часто — в методологии, схематизирующей и упрощающей сложную картину эстетического сознания и поведения зрителя.

Серьезные притязания предъявляет умеренный зритель и к кинообслуживанию. Кинотеатры должны быть удобно расположены и комфортабельны, должны давать возможность общения и развлечений перед сеансом. Для работы с такой аудиторией нужна высококвалифицированная и содержательная реклама, которая, пропагандируя достоинства фильма, умеет привлекать зрителя. Так что, скажем так, зритель этот «умерен» чисто внешне — в смысле редкого появления в кинотеатре. Ибо эта умеренность обусловлена весьма далекими от уме-

ренности требованиями — как эстетическими, так и к киносервису.

Эксперимент третий. На сей раз перед нами аудитория, весьма близкая к реальной, той, что отразилась на нашей карте. То есть массовый зритель у нас отличается высокой разнородностью. Здесь мы видим оба предыдущих типа зрителя, а также ряд промежуточных форм, в том числе «активных» зрителей. Поэтому в требованиях аудитории к кинопроизводству и кинопрокату сочетаются почти что полярные претензии высокоактивных, умеренных, просто активных зрительских групп, что ставит управление кинематографом в очень сложное положение, предполагая тщательно взвешенный дифференцированный подход, активное содействие науки. В самом деле, группа умеренных заинтересована в том, чтобы экранная жизнь лучших фильмов была как можно более долгой. Тогда эти зрители успеют их посмотреть. Но подобная постановка дела входит в столкновение с интересами высокоактивных зрителей. Потому что активные, отсмотрев один фильм, тотчас жаждут встречи с новым. Не совпадают требования разных групп зрителей и в отношении прочих параметров обслуживания.

Таким образом, мы убедились, что зрительская активность существенно влияет на весь кинопроцесс, через некоторую цепь опосредований определяя (точнее — соопределяя) многие его стороны. Это естественно и неизбежно, ибо духовное производство, как и производство материальное, находится в тесной прямой и обратной связи со спросом, с потреблением. Для такого вида духовного производства, как кинематограф, это тем более справедливо, поскольку фильм — не только произведение искусства, но также и включенный в систему экономических отношений товар. Художественное, идеологическое и экономическое диалектически соединены в живой ткани кинопроцесса, взаимно обусловливая друг друга. Правда, в условиях социалистического общества, для которого экономика — не цель, а средство, экономический фактор в кино проявляет свое действие отнюдь не на паритетных началах с факторами эстетическим и идеологическим. Но в этих рамках финансовый план кинематографа, коль скоро он существует, вписываясь в комплекс народнохозяйственного планирования, выступает, подобно любому плану, как закон.

Научная постановка социального управления кинопроцессом предполагает, что взаимосвязь между зрительской активностью и другими сторонами кинопроцесса не только признается в теории, но тщательно исследуется и учитывается в практике. Исследуется, чтобы знать: такой-то характер и уровень зрительской активности объективно требует такой-то постановки кинодела. Исследуется, чтобы уловить тенденции в изменении зрительской активности и на этой основе прогнозировать ход самого кинопроизводства и кинообслуживания — без чего невозможно перспективное планирование.

Обратимся к данным некоторых социологических исследований, которые позволяют проиллюстрировать, как важен для практики социологический подход к проблемам системы «кино — зритель».

Как мы уже знаем, наиболее многочисленную группу «регулярной» киноаудитории — более половины ее состава — представляют умеренные зрители. Но это вовсе не значит, что группа эта наиболее многочисленна и в «актуальной» аудитории — в кинозалах. Здесь, напротив, преобладает (54 процента годовых посещений) сравнительно небольшая прослойка высокоактивных зрителей. На долю же умеренных приходится только 18 процентов мест в кинозале.

Отсюда следует вывод: усилиями кинопроизводства и кинообслуживания удается достаточно широко привлекать в кинозалы самую активную часть регулярных зрителей. Слов нет, это нужно — но достаточно ли? Расчеты показывают, что затруднения с выполнением плана по посещаемости как раз и связаны сейчас со слабым откликом на репертуар умеренного контингента зрителей. Здесь и находится одна из самых болевых точек взаимоотношений кино с массовой аудиторией. Потому что привлечение в залы умеренных зрителей зависит от наименее податливых обстоятельств в управлении кинематографом — от «интенсивного фактора» в развитии кино. Значит, именно на этом плац-

дарме должны приложить максимум усилий практические работники кинематографа.

Тем более что в исторической перспективе главная тенденция в перестройке зрительской активности регулярной киноаудитории — это рост численности умеренных зрителей, с одной стороны, сокращение количества высокоактивных, с другой. В этом отношении показательна, например, Рига, где названные группы зрителей уже сегодня представлены в весьма «неудобном» соотношении — 66 процентов к 9.

Вот почему упорный и настойчивый поиск форм и методов достаточно широкого привлечения в кинозалы наименее активных зрителей, на наш взгляд, есть не что иное, как столбовая дорога к разработке стратегии советского кинематографа в 80—90-е годы.

Весомое слово тут — за наукой. Кинопроцесс наших дней столь сложен и динамичен, что «здравым смыслом», прекрасной интуицией и богатейшим практическим опытом работников кино, увы, уже не обойтись. Эту истину, кстати, убедительно продемонстрировала и недавняя дискуссия в «ЛГ», которую мы уже упоминали. Размышляя о балансе «серьезного» и «развлекательного» кино, ее участники высказали интересные догадки, аргументы, предложения и т. д., и т. п. Но заинтригованный читатель, смеем думать, прочитав последнюю статью, почувствовал себя подобно зрителю, посмотревшему фильм с открытым финалом. Ему, как, впрочем, и выступавшим, не хватает фактов. Чтобы прийти к правильным, обоснованным выводам, как воздух требуются точные данные о состоянии и тенденциях кинорепертуара, о воздействии многообразных слагаемых художнической палитры на зрительское сознание, о раскладке ценностных ориентаций массовой аудитории и пр., и пр. Короче, выражаясь словами выступившей в дискуссии В. Ивановой, надо «вторгаться в неведомую землю социологии». Читателю сделать это трудно, тем паче что и в дискуссии такое вторжение не состоялось. Но кинопрактика — не дискуссия. Тут за отсутствие или обход «бесспорных и упрямых» фактов приходится платить реальными потерями. Поэтому тщательный, научный расчет, как никогда, необходим ныне советскому кинематографу.

●

И еще одна сторона дела. Скажем так: достижение необходимого социального эффекта кино предполагает наличие не только определенных фильмов, но и определенной аудитории. Именно на этой ветке древа кинопроцесса произрастают искомые плоды идейно-эстетической отдачи искусства экрана. Отсюда — важный вывод: управление кинопроцессом должно целенаправленно формировать и аудиторию, ее количественные и качественные параметры. Задача эта сегодня общеизвестна. Но ставится и решается она, приходится констатировать, лишь применительно к одной из двух аудиторий — к актуальной, к публике зрительного зала. Для обеспечения должного ее размера делается много. В то же время величина и состав приобщенного к кино населения остается в тени. По сути, никто даже не ставит задачу вовлекать в орбиту кинематографа новые контингенты людей, а сегодняшних зрителей удерживать в ее пределах как можно дольше.

Особенно явственно проступает эта ситуация, когда обращаешься к возрастной структуре киноаудитории. Утверждают, что киноаудитория состоит преимущественно из молодежи, что зритель наш за последнее время помолодел и т. д. Так, в дискуссии «ЛГ» В. Мережко писал: «Не секрет, что почти на 80 процентов современный зритель состоит из — назовем так — людей до 30». С этим спорить нельзя, хотя можно и нужно внести существенное уточнение. Социологические исследования показывают, что в настоящее время возраст 55 процентов потенциальных зрителей не превышает 30 лет. Поскольку молодые люди, кроме того, в большой части относятся к зрителю высокоактивному, то в кинозалах они занимают три четверти кресел. Это — известный факт.

Но всегда ли мы отдаем себе отчет в реальном существовании иного факта — в том, что люди *старше* 30 лет составляют почти половину потенциальной аудитории? И всегда ли мы делаем практические выводы из совокупности *всех* фактов, «без единого исключения», как того требовал В. И. Ленин от анализа социальных вопросов? Наконец, всегда

ли мы умеем отделить в своих заключениях сущее в кинопроцессе от должного?

Когда говорят: молодежному зрителю — особое внимание, тут спору нет. Но на деле «особое» внимание сплошь и рядом предстает как все внимание. А это уже явный перегиб, и отсюда немало отрицательных следствий. Не может не тревожить, что люди «после 30» в той или иной степени лишаются возможности пережить в кинозале эстетическую радость. И если редакция «ЛГ» получает от своего читателя письмо с грустной констатацией, что «в кино ходить не всегда интересно», то эта констатация выражает прежде всего настроение зрителей, которым уже за тридцать.

Зачастую эти зрители лишаются возможности посмотреть лучшие советские фильмы из-за того, что в кинотеатрах действует порой эдакий конвейер репертуара. Он, этот безостановочный конвейер, соответствует повышенной зрительской активности молодых людей, но как быть с умеренным зрителем?

Обоснование определенных практических действий ссылкой на преобладание молодежи в кинозале — правильно. Но зачем же возводить это в абсолют! В нашей аудитории довольно много людей старших возрастов — возможно даже, это специфическая черта советской киноаудитории, — и кинематограф, претендующий быть высоким искусством, не имеет права забывать об их запросах. Потому что старшие поколения и опора серьезного искусства, и одновременно противовес тенденции к облегченной развлекательности в кино. Они не только обеспечивают в большой мере посещаемость серьезных, значимых, проблемных произведений, но и помогают формировать, постоянно общаясь с молодежью, ее эстетическое сознание.

Концепция кинематографа как формы молодежного досуга, мало-помалу внедряющаяся в нашу практику, исподволь прокладывает демаркационную линию, разделяющую поколения кинозрителей. Но это же совершенно неприемлемо! Потому что, кроме всего прочего, здесь заложена немалая доля сомнения в статусе кино как искусства. Ведь в художественном общении давно установлена закономерность: чем выше идейно-художественные качества произведения искусства, тем выше возрастной ценз его поклонников. И кино тут — не исключение.

Но пока мы привыкли видеть в «омоложении» зрительного зала одни лишь плюсы. Плюсы и вправду есть. Но стоит ли закрывать глаза на противоречивые явления? Например, на то, что возрастной «спазм» аудитории способствует снижению ее общего эстетического уровня? А ведь такой печальный сдвиг никак не увлекает кинотворчество к пикам художественного совершенства. Кроме того, на «омоложении» массового зрителя стоит печать не только определенных объективных причин, но и изъянов в дифференцированном подходе к аудитории.

Всю эту диалектику надо бы диалектически же и учитывать. Принимая во внимание, что молодежи принадлежит «квалифицированное большинство» посадочных мест в кинозале, не упускать из виду, что за пределами зала сложился приблизительный паритет молодежного и более взрослого потенциальных зрителей, то есть людей, приобщенных к кинематографу.

Что касается кинопроизводства, то в нынешних условиях, по-видимому, весьма важен выпуск достаточного числа «суперкассовых» фильмов. Не станем углубляться в размышления о том, какими должны быть такие ленты, — это предмет для особого разговора. Заметим лишь, что прекрасный образец из картин последнего времени — «Москва слезам не верит». Картина эта буквально возвращала в кинозалы многих людей старше 30, работая на стратегическую задачу современного кинематографа — сохранение и рост массовой аудитории.

●

Эстетическая деятельность масс, вовлеченных в кинопроцесс в качестве зрителей, — явление столь многогранное, что охватить все его аспекты в одной статье попросту невозможно. Да и то, что уже сделано в этом плане нашей социологией, — лишь первые шаги. Впереди — громадная работа.

Все более глубокое и тщательное изучение многоплановой этой темы и творческое практическое использование результатов изучения — существенный резерв в повышении социальной действенности советского кино.

«Ленин в Париже»
«Александр маленький»
«Василий и Василиса»
«Валентина»
«Честный, умный, неженатый...»
«Покорители Вселенной»

Н. Савицкий

К разгадке поэзией

«ЛЕНИН В ПАРИЖЕ»
Сценарий Е. Габриловича, С. Юткевича. Постановка С. Юткевича. Режиссер-сопостановщик Л. Эйдлин. Оператор Н. Немоляев. Художник Л. Кусакова. Композитор Г. Фрид. Звукооператоры А. Погосян, И. Майоров. «Мосфильм», 1981.

Коротка
и до последних мгновений
нам
известна жизнь Ульянова.
Но долгую жизнь
товарища Ленина
надо писать
и описывать заново.

Вл. Маяковский

...Хрестоматийные, знакомые едва ли не всем и каждому строки. Но именно их хочется предпослать разговору о фильме «Ленин в Париже». Импульс к рождению творческого замысла — всегда тайна. И ведь не обязательно — импульс. Быть может, сумма импульсов. Чреда разрозненных и разновеликих жизненных впечатлений. Задел художнического опыта, «прибавочный продукт» созданного и осмысленного ранее. Интуитивно испытываемое притяжение, исподволь направляющее путь поиска. И многое другое, неповеряемое алгеброй, но рождающее в итоге гармонию, ложится в фундамент всякой значительной вещи в искусстве. (Вполне могло найтись здесь место и слову поэта...)

Но вот постройка завершена. И прежде чем вникнуть в ее детали, присмотреться к отделке, окидываешь ее взором всю целиком и задаешься вопросом: что двигало архитекторами и строителями? Как выглядело то зерно, из которого и проросло все, и выстроилось? З а н о в о и п о - н о в о м у — о дорогом и всегда памятном нам. Вот это, наверное, и есть главное, из чего исходили авторы «поэтической хроники в восьми главах» с лаконичным названием «Ленин в Париже».

Лениниана в советском кино включает обширный перечень выдающихся произведений мастеров игрового кинематографа и документалистов; взятые в совокупности, они охватывают практически весь жизненный путь Владимира Ильича — от гимназической поры до самых последних страниц великой биографии. Видное место занимают в этом ряду фильмы, созданные режиссером Сергеем Юткевичем в содружестве с драматургом Евгением Габриловичем, — «Последняя осень» (вторая новелла в картине «Рассказы о Ленине») и «Ленин в Польше». Разные, чуть ли не во всем разные ленты... Но есть в них одно отнюдь не формальное общее качество: в обеих взяты периоды в жизни Ленина, малоосвещенные как в литературе, так и на экране.

Проще всего было бы посчитать это обстоятельство случайным. Да и настолько ли уж оно существенно, чтобы на нем задерживаться специально? Согласимся, однако: большое, уважающее себя искусство не допускает случайностей. Скорее всего, отмеченная черта двух ленинских фильмов Юткевича и Габриловича — их полноправным соавтором был замечательный актер Максим Штраух — указывает на сам п р и н ц и п подхода к теме. Он состоит в следующем. Ленина приближают к нам не в минуты триумфа подготовленной и возглавленной им революции, не в те моменты, когда прямым, активным и действенным было его вмешательство в исторический процесс переделки мира на коммунистических началах. Выбираются своего рода паузы, ситуации, лишенные внешнего драматизма, событийной наполненности — и масштаб личности Ильича, глубина и сила ленинской мысли многократно укрупняются особыми, зачастую неканоническими средствами, в том числе и весьма непривычными. В кар-

«Ленин в Париже». В роли В. И. Ленина — Ю. Каюров

тине «Ленин в Париже» такой подход, опорные точки которого Сергей Юткевич намечал не только в своих игровых постановках, но и в документальных работах, например в сделанной 20 лет назад «Встрече с Францией», получил наиболее полное на сегодняшний день воплощение.

Сюжет фильма организуется вокруг событий, относящихся ко времени самого длительного пребывания Владимира Ильича в столице Франции, когда Ленин вместе с Крупской и ее матерью провел здесь около четырех лет — с конца 1908 по июль 1912 года. Если же говорить более точно, то фабула картины непосредственно вбирает обстоятельства, связанные с организацией и работой первой общепартийной большевистской школы, которая действовала в 1911 году, с мая по август, в местечке Лонжюмо, в 15 километрах к югу от Парижа. Однако, и это стоит отметить с самого начала, фильм лишь в малой степени ориентирован на реконструкцию эпизодов парижской эмиграции Ленина, равно как и любых других исторических событий, получающих на экране прямое или опосредованное отражение: они здесь — только повод, исходный, вспомогательный материал для создания свободной по своим временным и пространственным параметрам художественной композиции, насыщенной злободневным, остроактуальным политическим содержанием.

Неторопливо и немногословен зачин ленты. Краткое «Вступление от авторов», предваряющее основное действие, дает нам возможность ощутить атмосферу времени, в которое вслед за создателями картины предстоит погрузиться ее зрителям, и тем самым как бы сокращает историческую дистанцию, три четверти века без малого, что отделяет происходящее на экране от нас сегодняшних. Минимальна информационная нагрузка этого небольшого по метражу пролога — гораздо важнее его настроение, эмоциональная окраска.

...Минуя предместья и окраины, приближается к Парижу пассажирский поезд, имеющий конечным пунктом маршрута Гар дю нор, старинный Северный вокзал. За кадром звучит выдержанный в интонации спокойного размышления вслух авторский комментарий (его читает Сергей Юткевич): «Здесь начинаются и кончаются пути, связывающие столицу Франции с нашей страной. И значит, именно сюда так часто спешил к вечернему поезду Ленин, чтобы опустить в ящик почтового вагона очередную статью в партийную газету. И те, кого он так ждал из России в далекие годы своего изгнания, тоже приезжали на этот вокзал. Нам показалось нужным самим проделать этот путь, чтобы понять, почувствовать, пережить судьбу некоторых героев нашего будущего повествования... Мы вышли на площадь. Нас никто не встречал, да никто и не должен был встречать».

А в следующем кадре — тот же, почти не изменившийся за долгие годы, неожиданно высвеченный ярким весенним солнцем фасад Гар дю нор и пока еще не знакомый нам человек — на вид ему не больше тридцати — в светлой косоворотке и черном картузе, выйдя на привокзальную площадь, «помолодевшую» на пятьдесят с лишним лет, произнесет про себя, но слышно для нас очень похожие слова: «Я вышел на площадь. Была весна. Стоял 1911 год. Меня никто не встретил, да никто и не должен был встречать». Это — Александр Трофимов (В. Антоник), рабочий с Трехгорки, большевик, участник революции 1905 года; он приехал в Париж, к Ленину — первым из учеников партийной школы в Лонжюмо. Сейчас он после недолгого, «на пальцах», торга с извозчиком сядет в фиакр и будет добираться через весь город до улицы Мари-Роз, где в доме № 4 должен ждать его «товарищ Ильин»... Так непринужденно, в плавной повествовательной манере начинается этот фильм.

Наверное, он мог бы и дальше продолжаться в том же стиле исторического киноповествования с последовательно выдерживаемой хронологией, сохраняя единство места и времени действия, подчиняясь классическим законам драматургии, задачам точного и подробного воспроизведения реалий и фактов минувшего. Легко предположить, что это тоже было бы по-своему содержательно, интересно, как интересно и содержательно в принципе любое состоявшееся в художественном отношении, добросовестное и достоверное экранное воспроизведение исторического прошлого. Тем более — прошлого, обладающего прямой преемственностью по отношению к настоящему. Но ведь тогда получился бы совсем д р у г о й фильм — и судить о нем нужно было бы на основе иных критериев, нежели те, что требуются для анализа картины «Ленин в Париже», произведения, чей несколько парадоксальный подзаголовок «поэтическая хроника» появился в титрах, разумеется, не случайно.

В феврале 1937 года, во время работы над своим первым ленинским фильмом «Человек с ружьем» молодой Сергей Юткевич делает в дневнике следующую знаменательную запись, впоследствии включенную в книгу «Разгадка поэзией»: «Образ Ленина — самое дорогое, что есть в сердце советского человека. Поэтому здесь невозможны рецепт, шаблон, игра на «выигрыш», здесь мало одной добросовестности в изучении иконографии, мало одного старательного подражания попыткам живописцев, скульпторов и фотографов уловить великие черты — нужно помнить, что образ этот легендарен.

И мне казалось, что нужно подойти к нему со страстной взволнованностью художника, с мобилизацией той силы, которая присуща только искусству, — с силой п о э з и и (разрядка моя. — *Н. С.*)». Далее режиссер приводит отрывок из письма Л. Н. Толстого к Стахову, где в связи с размышлениями о русской истории времен Петра I говорится, в частности: «Но что это за эпоха для художника. На что ни взглянешь, все задача, загадка, разгадка которой только возможна поэзией», и заключает: «Да, великий писатель прав: для того, чтобы творчески проникнуть в дух эпохи, воссоздать ее в образах, недостаточно кропотливого изучения исторических материалов; путем одного анализа не решить эту задачу, здесь нужно то синтетическое обобщение, которое так метко определил Толстой словом «поэзия»[1].

[1] См.: Ю т к е в и ч С. И. Разгадка поэзией. М. 1968, с. 11.

Книга «Разгадка поэзией» содержит много важных и тонких наблюдений; она представляет большую ценность для историка советского киноискусства и в то же время помогает с большей полнотой уяснить пути, на которых развивалось на протяжении десятилетий творчество самого ее автора. Новый фильм С. Юткевича можно рассматривать как результат приложения на практике основных выводов, сформулированных в этой, по существу, теоретической, искусствоведческой работе, как дальнейшее углубление концепции «синтетического обобщения», обогащенной опытом значительных кинопроизведений, созданных режиссером в конце 50-х, в 60-е годы, и доведенной теперь до нового рубежа.

Касаясь вопроса о художественном своеобразии фильма «Ленин в Париже», нельзя не остановиться, хотя бы вкратце, и на теории «коллажа», осмыслению которой С. Юткевич посвятил немало страниц в своих статьях и книгах по теории кинематографа, в известной монографии «Модели политического кино», например; параллельно он много и зачастую успешно экспериментировал с разнородными кинематографическими фактурами, пробуя их нетрадиционные и неожиданные сочетания, — вспомним «Сюжет для небольшого рассказа» и в особенности показательную в этом смысле ленту «Маяковский смеется». «Я понимаю этот термин, — говорит С. Юткевич о «коллаже», — так же расширительно, как и монтаж. Это не технический трюк, а один из новых способов воздействия, одна из новых красок на нашей палитре»[2]. Полифоническая архитектоника картины «Ленин в Париже» во многом является следствием и продолжением поисков, ранее начатых режиссером в данной области.

---

[2] Юткевич С. Цит. соч., с. 85.

«Ленин в Париже». Трофимов — В. Антоник, в роли Н. К. Крупской — В. Светлова

Даже простое, без каких-либо комментариев и характеристик перечисление всех стилистических — изобразительных и композиционных — приемов, которые встречаются в этой картине, могло бы занять, наверное, не одну страницу текста. Игровые сцены, хроникальные врезки, эпизоды, стилизованные под кинодокумент и под немую «комическую», цитаты из художественных и документальных лент, отечественных и зарубежных, кадры, решенные как парафраз итальянских фресок эпохи Возрождения и ранних полотен Пикассо, ничем не ограниченное перенесение действия во времени и пространстве, ассоциативный монтаж, визуальные и звуковые метафоры, внутренний монолог, лирика и публицистика, естественные интерьеры и искусственно, нарочито условно организованная материальная среда как фон и «участник» действия, современные репортажные съемки, встречи и диалоги вымышленных и реальных исторических персонажей, которые никогда не встречались друг с другом, да и встретиться не могли, чередование цветного, вирированного и черно-белого изображений, соляризация. И это, пожалуй, еще не все из того, что использовано в фильме.

Впрочем, вряд ли стоит продолжать данный перечень. Сумма разнообразных выразительных средств, соседствующих и взаимодействующих в пределах конкретного произведения искусства, примечательна не своим количественным показателем, а в первую очередь тем художественным качеством, которое рождает она на экране, мерой его подчиненности основной творческой задаче, наличием надежного цементирующего начала. В картине «Ленин в Париже» необходимое единство достигается сопряжением истории, трактованной на уровне поэтического символа, с образом Ленина и фактами из его жизни, со всепроникающей мощью ленинских идей, с гениальными прозрениями вождя социалистической революции, которые обнажают самую суть не только завершившихся в прошлом, но и бурно идущих в настоящем общественно-исторических процессов. Органичность такого единства на протяжении фильма неодинакова, но им пронизана вся структура этого сложного, не рассчитанного на поверхностное восприятие произведения, последовательного по мысли и обладающего эстетической цельностью.

Вернемся в Париж, на улицу Мари-Роз, 4, где в скромной, тесноватой квартирке Надежда Константиновна Крупская, совсем еще молодая, быстрая и легкая в движениях женщина (В. Светлова) встречает прибывшего из России Трофимова. В коротком, на ходу, разговоре — хозяйке надо спешить на урок французского языка — упоминается имя Ленина. Отвечая на вопрос Трофимова, Крупская объясняет, что «товарищ Ильин» будет только к вечеру, что ежедневно с утра Владимир Ильич работает в библиотеке, а путь до нее не близкий, и что сегодня у Ленина особенно трудный день: он торопится закончить статью о Парижской Коммуне, с тем чтобы она была опубликована к сорокалетию событий, происходивших во французской столице весной 1871 года.

Голос Надежды Константиновны еще продолжает звучать за кадром, а камера уже далеко отсюда: скользнув взглядом по внушительному куполу Национальной библиотеки, она проникает внутрь здания и мимо бесконечных стеллажей книгохранилища ведет нас к одному из столиков, за которым склонился над рукописью Ленин. Ложатся на бумагу быстрые строки, и одновременно мы слышим написанное. Снова — динамичный, но не прерывающий фонограмму монтажный переход. Теперь на экране — Стена коммунаров, суровые и скорбные гранитные барельефы скульптора Поля Моро-Вотье на кладбище Пер-Лашез. Потом опять — Ленин за столом в библиотеке и слова из будущей статьи: «Дело Коммуны — это дело социальной революции, дело полного политического и экономического освобождения трудящихся... И в этом смысле оно бессмертно». ...Камера вернулась в квартиру Ленина.

Изобразительное, монтажное и звуковое решение эпизода, подобное тому, что описано выше, характерно для стилистики фильма в целом. Фрагменты игровой постановки (беседа Крупской с Трофимовым) перемежаются документальной вставкой (кадры интерьера Национальной библиотеки взяты из картины Алена Рене «Вся память мира»), видовой зарисовкой (па-

норама по Стене коммунаров), встык с которой монтируются кадры Ленина за столом, снятые отдельно; прямой диалог сменяется внутренним монологом; цветовая тональность отдельных кадров неоднородна. Однако смысловое и эмоциональное единство эпизода нигде не нарушено, и воспринимается он как монолитный, нерасчлененный — настолько продуман и внутренне оправдан каждый из его элементов, каждый переход. Кроме того, обращает на себя внимание содержательная насыщенность этого эпизода: он не только знакомит нас с внешними, бытовыми подробностями жизни Ленина в парижской эмиграции, но и дает первое представление о характере деятельности Владимира Ильича в необыкновенно сложный и для него самого, и для всей большевистской партии период.

«...Здесь он жил — как предгрозье тихий, вождь, волжанин и книгочей, очень трудно его постигнуть, не постигнуть — еще трудней...» — четверостишие из поэмы Андрея Вознесенского «Лонжюмо», ассоциации с которой вызывает не только тема, но до известной степени и весь художественный строй «поэтической хроники» «Ленин в Париже», по настроению прямо перекликающейся с первыми главами поэмы. 1911 год... На оси времени эта отметка находится как раз посередине между 1905-м и 1917-м. Затишье после недавней грозы — тишина близкого уже предгрозья... Первая русская революция потерпела поражение. В России свирепствует реакция. Некоторые, в том числе и очень активные в прошлом, участники революционного движения пали духом, потеряли веру в боевитость трудящихся масс, в их способность снова поднять оружие против царизма и буржуазии. Ликвидаторы и отзовисты, эти, по меткому ленинскому выражению, «два флюса», от которых необходимо избавиться, подрывают идейное и организационное единство партии. «Адски трудным» называл это время Ильич. Возможности вести практически революционную работу сводились тогда к минимуму. Но мыслить, искать пути преодоления идейного разброда, кризиса в партии и в рабочем движении — это было доступно. И необходимо! Жизненно необходимо для судеб грядущей пролетарской революции, в неизбежном и скором наступлении которой Ленин не сомневался даже в самые горькие минуты. И готовил ее — постоянно, последовательно, с фантастическим терпением и упорством. Готовил, отстаивая чистоту марксистского учения в непримиримой борьбе со всякого рода исказителями марксизма. Готовил, когда писал свой главный философский труд того периода «Материализм и эмпириокритицизм», много и ярко выступал в периодической печати. Готовил, организовав в Лонжюмо школу по обучению партийных кадров, главной задачей которой являлось воспитание новых борцов большевистской формации из лучших представителей российской рабочей молодежи. Вот чем была заполнена без остатка жизнь Владимира Ильича Ленина в «тихие» годы парижской эмиграции.

Самыми разнообразными способами, привлекая богатый арсенал кинематографических средств, добиваются создатели фильма главной из стоявших перед ними целей — выявить, донести до зрителя историческое содержание и истинный размах деятельности Ленина в ту пору, которая многим русским социал-демократам казалась безнадежной, лишенной перспектив, исключавшей чуть ли не любую политическую активность. Система выразительных приемов, «стягиваемых» к единому центру, в итоге дает слитный результат, отвечающий стратегическому замыслу.

Вспомним для примера далеко не самый зрелищный и вроде бы проходной по своему сюжетному назначению эпизод, когда Ленин и Крупская отправляются на велосипедах в Дравейль, небольшой городок близ Парижа, чтобы навестить супругов Лафарг. По дороге Надежда Константиновна вспоминает неприятный разговор, который случился накануне у Владимира Ильича с Сашей Трофимовым. Трофимов, человек горячий и искренне преданный революционному делу, но абсолютно не искушенный в том, что касается тактики социальной борьбы, слабо разбирающийся в истории и философии, все никак не может взять в толк, зачем он оказался во Франции — сейчас, когда на родине каждый человек на счету. Зачем ему учиться в какой-то школе? И почему сам Ленин здесь,

а не в России? «Вы действовать должны, действовать, а не в библиотеках сидеть!» — так прямо и заявил...

Владимир Ильич пересказал этот курьезный случай с юмором. «Но, — продолжает свои размышления вслух Крупская, — я почувствовала по его настроению, как глубоко и остро ударило Володю это непонимание смысла всей нашей здешней жизни. Огромен был масштаб его каждодневного труда над теоретическим осмыслением нового революционного натиска. Участие в работе международного социалистического бюро сочеталось с организацией транспорта нелегальной литературы в Россию. Деятельность в ЦК социал-демократической партии, созыв ее Пятой Всероссийской конференции, руководство ее фракцией в Государственной думе — все это и многое другое перемежалось с докладами, дискуссиями, участием во многих политических манифестациях пролетариата. С неимоверным трудом он наладил здесь выход русской рабочей газеты. Каждый день — статья, порой — две...» В фильме этот внутренний монолог продолжается довольно долго: по пути в Дравейль Надежда Константиновна успевает передумать о многом. О том, как тяжело переживает Ленин вынужденную оторванность от родины, как часто обсуждал он возможность своего возвращения в Россию — и лишь понимание объективной необходимости оставаться пока здесь, за границей, «чтобы в кратчайший срок расширить боевое ядро партии, вооружив ее новой тактикой в новых условиях борьбы», удерживало его от такого шага, который неминуемо повлек бы за собой арест, новую ссылку, «добровольную сдачу в плен»... Ленин все это время молчит, но по сосредоточенному, напряженному выражению лица, по тому, с какой неистовой методичностью все сильнее нажимает он на педали, можно догадаться, что прозвучавшие сейчас слова — это и е г о мысли, что ему трудно, неимоверно трудно сейчас и тревожно. Но ведь от этих трудностей и тревог никто не освободит! Значит, надо, отбрасывая сомнения, подавляя минутную слабость, продвигаться все дальше и дальше, действовать, насколько позволяют обстоятельства, пробуждая и поддерживая способность к действию и в других... И все быстрее мелькают в солнечном свете спицы велосипедных колес, Ленин спешит — словно от скорости, с которой покроет он эти двадцать верст от Парижа до Дравейля, зависит сам ход Истории, не меньше. А ведь если вдуматься, то и вправду — зависит...

«Он отсюда мыслил ракетно. Мысль его, описав дугу, разворачивала парапеты возле Зимнего на снегу!» — это тоже из поэмы «Лонжюмо», поэтический аналог ощущения, рождаемого фильмом Ибо м ы с л ь Л е н и н а — основное «действующее лицо» картины.

«Ленин в Париже» — ф и л ь м и д е и, а не серия исторических зарисовок; он — о том, как идея, идея революционной перестройки мира, идея авангардной роли марксистской партии в социалистической революции, идея политической закалки борцов-революционеров «работает» в истории. В утверждении решающей значимости передовой, устремленной в грядущее идеи в развитии исторического процесса — пафос этого кинопроизведения.

Пафос вдумчивый и глубокий, избегающий пафосности, утомительной и лишней, ни уму, ни сердцу, риторики. Пафос, идущий от п о и с к а, а не от констатации истины. Фильм будоражит мысль, взрыхляет воображение, вызывая в известном и бесспорном игру незнакомых граней. Причем самое важное, самое дорогое авторам экран выражает, чаще всего, не прибегая к ударным акцентам, будто рассчитывая на обострившийся слух и заинтересованное внимание собеседника в доверительном разговоре.

...В одной из последних сцен картины Владимир Ильич, потрясенный смертью Поля и Лауры Лафарг, поверяет Трофимову свои сокровенные чувства. В немногих, но удивительно точно найденных фразах, слушать которые без волнения невозможно, Ленин говорит о том, ч т о было делом всей его жизни — как теоретика революции и борца за новое будущее Земли: «...Порой проснешься за полночь, откроешь глаза и долго не можешь понять, где ты: в Сибири, в Женеве, во Франции?.. Ночь, ни звука, ни света. А перед тобой невероятной огромности мир, весь в пушках, пулях, броненосцах. А у тебя только одни буквы. Крохотные буквы, которые

надо сложить в слова, да такие, чтобы они опрокинули этот мир...»

Слово Ленина, идеи, которыми он вооружил человечество, принадлежат не только истории: преодолевая барьеры времени, их могучая животворная сила проникает в день сегодняшний, в завтрашний день. Так, думается, можно было бы сформулировать лейтмотив фильма «Ленин в Париже», достигающий кульминации драматического звучания в той его главе, которая посвящена «спору века».

Спор этот, острый, непримиримый, исключающий всякий компромисс, вспыхивает между учениками ленинской школы в Лонжюмо и представителями сегодняшнего «потерянного поколения» западной молодежи. Между революционерами-марксистами и псевдореволюционерами, идеологами леворадикального движения, ныне толкающими тех, кто решился довериться им бездумно и слепо, на заведомо обреченный, гибельный и порочный путь отчаянных, бессмысленных экстремистских акций, анархического бунтарства, оголтелого терроризма.

Но как же, спрашивается, мог состояться подобный спор в произведении, крайняя хронологическая граница которого — 1921 год? Прием, с помощью которого создатели картины стирают границы времени, переплетая реальное с фантастическим, открыто и резко полемичен. Здесь ощутимо стремление взорвать привычные кинематографические формулы, добиваясь эстетического синтеза особого свойства путем соединения элементов, которые могут показаться вообще несовместимыми. Однако все это выглядит не как самоцель или произвольное, оторванное от смысловых корней экспериментаторство, а как попытка вызвать взрывной эффект в сознании зрителя, углубить восприятие истории в ее разветвленных связях с современностью, высветить события прошлого на фоне сегодняшней действительности и одновременно гипотетически спроецировать социальные реалии наших дней на ситуации, складывавшиеся в ходе развития революционного процесса в России и защиты завоеваний Октября.

Понятно, сколь неимоверно сложным является решение задач такого рода в искусстве, и было бы преувеличением утверждать, будто в фильме «Ленин в Париже» (и конкретно в главе, о которой идет сейчас речь) все получилось в равной степени удачно и убедительно. Эксперимент, пересмотр канона всегда дают повод для дискуссии, в данном случае тем более закономерной, поскольку прием «коллажа», широко использованный в картине, воплощен на экране и в таких постановочных решениях, которые далеки от завершенности, органичности и представляют собой не столько итоговый результат поиска, сколько намечают опорные точки дальнейших его маршрутов, убеждая в перспективности выбранного пути.

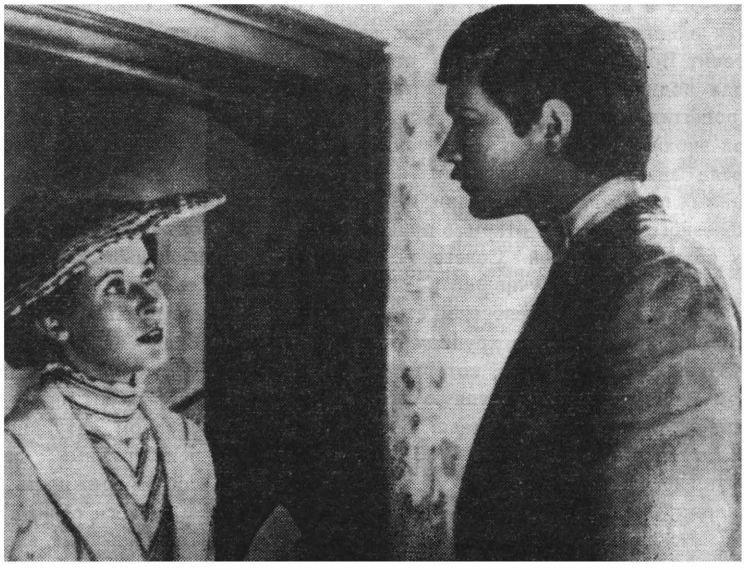
«Ленин в Париже».
Поль Лафарг — П. Кадочников,
в роли В. И. Ленина — Ю. Каюров

...По воле авторов мы оказываемся в Лонжюмо и попадаем в тот самый сарай, который служит ученикам Ленина и классом для занятий, и местом ежевечерних трапез. За простым деревянным столом, тесно сдвинувшись, ужинают «русские учителя», как в целях конспирации представлялись жителям городка слушатели партийной школы. Фронтальная композиция кадра подчеркнуто проста и статична, под стать будничности привычного ритуала. Но вот статика изображения нарушается плавным разворотом камеры к противоположной стене, однако вместо стены на экране неожиданно возникает амфитеатр учебной аудитории, какую сегодня можно найти, наверное, в любом университете. На скамьях и в проходе поодиночке и живописными группами расположились парни и девушки, почти сверстники лонжюмовцев; их «туалеты» и прически, нарочито небрежные, крикливые, вызывающие, не оставляют сомнений по поводу социальной принадлежности собравшихся и времени, из которого «пришли» они в Лонжюмо: сегодняшняя студенческая молодежь Запада и молодые русские революционеры начала века повстречались лицом к лицу. Что могут они сказать друг другу? В чем смысл их фантастического диалога — поверх десятилетий?

Как ни странно, но с неординарностью сугубо условного приема свыкаешься довольно быстро. И тогда уже не его необычность и не экзотический «хор» молодых бунтарей в линялых джинсах и ярко размалеванных майках (а они здесь действительно всего лишь хор, подвижный, пластический комментарий к происходящему и источник звукового фона) привлекают к себе внимание. Самое важное в этой сцене — разговор, который состоится между Трофимовым и его политическим оппонентом из будущего, названным в титрах Вожаком (его впечатляюще играет А. Филозов, делая безошибочно верный акцент на зловещих чертах своего персонажа).

Нет, этого Вожака, уверенного в себе циничного интеллектуала с холодным и жестким взглядом, не стоит путать с шумными и, в общем-то, наивными в их стихийном бунтарском порыве «ниспровергателями» буржуазных порядков, участниками движения молодежного протеста на Западе конца 60-х годов. Его фанатично усвоенное кредо, азбука его школы — не расплывчатое по мотивировкам неприятие «истеблишмента», которое исповедовало большинство из них, а опасная жажда тотального, истребительного разрушения. Он учит ненависти. «К кому?» — спросит Трофимов. «К буржуазии! — истерично откликнется Вожак. — К ее морали, религии, науке, к ее законам, шлюхам и генералам, ко всем ее прихвостням! И вообще ко всей этой жизни, будь она проклята!» «К буржуазии!» — с этим ученик из Лонжюмо согласен. Но для чего же проклинать жизнь?.. И разве революция призвана только разрушать? «Ты кричал, что революция — это вечное разрушение, — напомнит, возражая Вожаку, Трофимов, — а революция — это прежде всего созидание нового, неслыханный труд, где нужно не меньше беззаветности, храбрости, огня, чем на баррикадах».

Ученики школы Ленина любили жизнь — и вдохновенно постигали искусство борьбы, чтобы суметь сделать ее прекрасной, счастливой для всех. Неопровержимо весомым аргументом в начавшемся споре врываются на экран вихри революционной бури... Пересекается еще один временной рубеж: Петроград, Смольный, ночь на 25 октября 1917 года. Ленин — за тем же самым длинным деревянным столом, за которым видели мы его минуту назад в окружении учеников. Он разговаривает по телефону, отдает распоряжения, что-то быстро набрасывает на листке бумаги. «Сейчас он пишет «Декрет о мире». О том, что станет первоосновой нашей государственной жизни», — тихо говорит, обращаясь в зал, Трофимов, который тоже здесь... Сколько раз во множестве фильмов и на полотнах живописцев доводилось нам видеть вождя социалистической революции в решающие часы октябрьского штурма! Но вот т а к, как сейчас, — никогда, пожалуй... Было ли что-либо похожее на самом деле? Разве такими выглядели Смольный, рабочая комната Ленина в штабе восстания в ту незабываемую, переломившую ход мировой истории ночь? Конечно, не такими, не такими в точности — во всяком случае.



«Ленин в Париже». Инесса Арманд — К. Жад, Трофимов — В. Антоник

...Не скрывающая свой эскизной приблизительности почти театральная декорация. Фон, введенный в кадр двойной экспозицией, чуть размытый — лестничные марши, переходы и коридоры Смольного, заполненные людьми, пульсирующие и звенящие от напряжения в ярких вспышках пробегающего света... Не жизнеподобный, не документально воссозданный во всех деталях облик исторического события, а его о б р а з, символически намеченный абрис, атмосфера восстания возникают на экране. И этого оказывается достаточно. Достаточно, чтобы остро ощутить главное: Ленин — центр и основной источник совершающегося вокруг и вдалеке отсюда мощного, огромного движения, властно вовлекающего в свою орбиту сотни тысяч людей, человеческих судеб. Достаточно, чтобы почувствовать светлое, ни с чем не сравнимое ликование, которое царит сейчас в душе Ильича. Достаточно, чтобы по-новому вникнуть в глубочайший смысл слов, которые помнишь наизусть, но вот опять слушаешь, затаив дыхание: «Товарищи! Рабочая и крестьянская революция, о необходимости которой все время говорили большевики, свершилась!»

...А что же спор между Вожаком и Трофимовым? Их спор продолжается. И чем дальше, тем отчетливее становится очевидная злободневность его содержания, связь с политическими коллизиями нашего времени. «Мы с тобой по-разному понимаем революцию! — тоном, не допускающим возражений, изрекает Вожак. — ...Революция — это вечное движение, разрушение, непрестанный бунт, мятеж, взрыв!.. Мы будем заниматься делом: истреблять капиталистов поодиночке, гноить их в заложниках, подкладывать бомбы под их дома, взрывать их парламенты и храмы, расстреливать их министров... Наш спор не окончен — это спор века!»

Спор века... Эхо взрыва на вокзале в Болонье — его отголосок; ультиматумы «красных бригад», которые следуют за их бандитскими операциями, треск автоматных очередей, средь бела дня раздающихся на улицах европейских столиц, — тоже. От кого ведут свою родословную теоретики и практики современного терроризма, на словах выдающие себя за истинных революционеров, а на деле только помогающие буржуазии ослабить революционное движение трудящихся масс, смыкаясь с крайне правой реакцией, с неофашистами?

Фильм «Ленин в Париже» недвусмысленно

отвечает и на этот вопрос, когда, вновь совмещая пласты разного исторического времени, ставит Вожака рядом с теми, кто весной 1921 года поднял контрреволюционный мятеж в Кронштадте: он здесь с в о й, даром, что из другой эпохи, он чувствует себя в родной стихии среди анархистского отребья, махновцев, случайных попутчиков революции, испугавшихся ее железного натиска и открыто принявших сторону врагов молодой Советской Республики. А рабочий парень, учившийся в Лонжюмо, — по другую сторону крепостной стены, по другую сторону баррикады, на хрупком льду Финского залива, в рядах бойцов, которые сейчас штурмом возьмут эту неприступную крепость во имя защиты революционного дела, дела Ленина...

Лет десять с лишним назад, когда, должно быть, не существовало еще и самого замысла фильма «Ленин в Париже», Евгений Габрилович высказал такую мысль: «Искусство — это всегда то, что не найдешь ни в учебниках, ни в общеизвестном, сколь ни старались бы, чтобы оно говорило то, что в учебниках, и то, что общеизвестно»[3]. В своей работе над ленинской темой Сергей Юткевич и его соавтор-драматург никогда не шли от общеизвестного, не сверяли своих шагов по учебникам. Каждый их фильм о Ленине — итог движения по нехоженым маршрутам смелого поиска; режиссер Сергей Юткевич ведет такой поиск вот уже около полувека.

Любое произведение искусства несет в себе отпечаток своего времени. В те дни, когда снимался «Человек с ружьем», наше кино было еще совсем молодо. Многое из того, что ныне собрано под глянцевыми обложками хрестоматий, надо было открывать заново. Да и зритель у первых ленинских фильмов был другой, нежели сегодня. Простота и доходчивость, подчеркнутая безыскусственность художественных решений — вот за счет чего в первую очередь достигалось тогда сближение с аудиторией. Фильм хотел быть понятым с полуслова. На иное восприятие рассчитана картина «Ленин в Париже». Здесь налицо попытка мобилизовать весь зрительский потенциал, нашу способность к ассоциативному мышлению, нашу эстетическую память и опыт общения с серьезным, требующим активной соразмыслительной работы искусством.

Немало есть в этом фильме такого, что трудно усвоить без отказа от привычки, без желания принять те самые законы, которые выбрали для себя авторы и по которым только и можно судить о сделанном ими. Самый выразительный в этом смысле пример — Юрий Каюров в роли Ленина.

В большинстве эпизодов картины Владимиру Ильичу 41 год, он одет не без учета требований парижской моды начала века, а ситуации, в которых мы видим Ленина на экране, — это в основном ситуации частной жизни, камерные, очень трудные для актера и приобретающие особую сложность, когда Ленин остается один на один со своими мыслями. Отсюда — новый и непривычный внешний рисунок роли, необходимость углубленной психологической трактовки образа, его нюансировка самыми тонкими средствами в расчете на обостренное зрительское внимание и наблюдательность. Ю. Каюров часто в последние годы играл Ленина в кино и на театральной сцене, но все же, думается, задачу столь высокого уровня сложности ему привелось решать впервые. И если бы главное достоинство этой удавшейся роли потребовалось определить в одном слове, то более всего, наверное, здесь было бы уместным слово д о в е р и т е л ь н о с т ь. Владимира Ильича в картине «Ленин в Париже» воспринимаешь прежде всего как очень близкого, открытого человека, откровенного и естественного во всех проявлениях этой удивительной личности.

К фильму «Ленин в Париже» приложим, на наш взгляд, особый критерий оценки: эта картина, отмеченная самобытностью формы, щедрой и изобретательной творческой фантазией, значительна не просто сама по себе, в силу ее уникальных идейно-художественных качеств, но и по той роли, которую она способна сыграть в развитии кинопроцесса; глубокая разведка, предпринятая ее создателями, обеспечила результаты, которые не обязательно скажутся немедленно, но они непременно д о л ж н ы сказаться.

---

[3] Цит. по кн.: Д о л и н с к и й М. З. Связь времен. М., 1976, с. 260.

Н. Игнатьева

На другой день после войны

«АЛЕКСАНДР МАЛЕНЬКИЙ»
Сценарий Ингебург Кретчмар, Валентина Ежова, Владимира Ежова, В. Фокина. Постановка В. Фокина. Оператор С. Филиппов. Художник Эрих Крюльке. Композитор Э. Артемьев. Звукооператор В. Хлобынин. Центральная студия детских и юношеских фильмов имени М. Горького (СССР) — ДЕФА (ГДР), 1981.

Фильм начинается хроникальными кадрами. Одни из них даны в привычном движении, другие застыли в статике. Дети Освенцима; победно улыбающийся солдат вермахта, ступивший на чужую землю; виселицы с повешенными мирными жителями; трупы, гора трупов; на трибуне Гитлер, к которому в раболепном экстазе со слезами на глазах устремляются белокурые девицы... Для людей с жизненным опытом и определенным кинематографическим багажом кадры эти хрестоматийны, сами по себе не несут новой информации, нового знания. И первые сцены собственно игровой ленты, в которую без резкого стыка, без швов переходят документальные съемки бомбежки немецкого города, также знакомы, вроде бы уже видены. Девочка, бредущая по пустынной улице, где дома превращены в руины. Полевая кухня возле советской комендатуры — к ней тянется длинная очередь немцев. Русский солдат, одаривающий немецкого ребенка хлебом и колбасой из своего пайка... Поначалу эпизоды эти могут даже показаться элементарно иллюстративными. Однако чем глубже погружаешься в фильм, продвигаешься к его кульминации и приходишь к финалу, тем яснее понимаешь, что хрестоматийность эта — вовсе не просчет постановщика. В. Фокин сознательно избирает именно такой путь: он не стремится ошеломить зрителя новизной, невероятностью происходящих событий — переносит на экран обычное для изображаемой поры течение жизни. Но при этом отнюдь не довольствуется фиксацией фактов, а пытается проникнуть в их глубинную суть, в природу явлений, старается обнаружить «стержень их значения» (Станиславский).

Открывающий документальную увертюру широко известный кадр — маленькие заключенные Освенцима, — думается, не случайно в разных ракурсах подается режиссером: сначала центральную фигуру черноглазого мальчугана мы видим на общем плане, затем кинокамера вычленяет ее из окружения, приближает к нам, и вот уже на экране одна только детская рука с вытатуированным номером узника концлагеря... Этот прием как бы дает ключ к пониманию метода художника, который события локальные укрупняет до их обобщающего значения, в частной истории выделяет ее общий смысл. Не потому ли внешне безыскусная, непритязательная по форме картина обладает завидной притягательностью, оставляет заметный след в душе?

Между тем повествовательно-бытовая структура фильма меньше расположена к афористичности киноязыка, чем, скажем, произведение поэтического склада, словно бы изначально к нему тяготеющее. Знаменитое кружение сомкнувшихся верхушек берез в сцене гибели Бориса в картине «Летят журавли» или обгоревшее дерево в «Ивановом детстве» — яркое обобщенное выражение авторской мысли уже в самой экспрессивной пластике кадра. В стилистике, какой верен фильм «Александр маленький» и какая в принципе определена «эстетикой документальности», режиссеру пришлось искать иные способы художественного «извлечения» из материала тех идей, ради утверждения которых и был поставлен сценарий, написанный Ингебург Кретчмар, Валентином и Владимиром Ежовыми и Владимиром Фокиным. Сценарий, возвращающий зрителя в 1945 год и рисующий драматическую коллизию, в какой судьба столкнула советских воинов с детьми побежденной Германии, потерявшими родителей во время войны.

Еще впереди поездка в местечко Бланкенгейм, где бургомистр Хюбнер организовал для таких детей что-то вроде детского дома, — туда отправится по заданию редакции газеты

вместе со старшиной Акимычем (Ю. Назаров) и рядовым Курыкиным (М. Кокшенов) капитан Цветов (Б. Токарев). А пока еще не завязались узелки предстоящей драмы, фильм даст нам почувствовать дыхание первых мирных недель.

...Майское солнце заливает все своим теплым, ласковым светом — словно хочет поскорее обогреть и израненную войной землю, и уставших от нее, измученных ею людей. Яркие солнечные лучи, голубая гладь неба аккомпанируют самочувствию тех, кто познал счастье завоеванной победы и сегодня может, наконец, отдохнуть и от суровых битв, и от горьких раздумий. Режиссер и оператор С. Филиппов добиваются этого единства настроения в кадре, этого ощущения наступившего мира, которое владеет героями, оказавшимися после капитуляции фашистской Германии на ее территории. Новое состояние улавливаешь в выражении лиц, в улыбках, взглядах, в какой-то особой раскованности жестов, движений людей. Оно, однако, раскрывается не только в манере поведения героев, но, главное, в существе этого поведения, ибо нет в поступках наших воинов ничего от психологии завоевателей, от позиции людей, пришедших воздать злом за зло.

Случайно встретились немецкие беженцы — юные брат и сестра. И тут же — готовность им помочь, пусть и глядит мальчишка волчонком — оттого, что «отца в России убили... ваши», оттого, что голова забита пропагандистской ерундой: «Ты хочешь отправить меня в Сибирь!»

Эпизод, на котором не останавливается специально наше внимание, который проходит в череде других сцен, как бы является предтечей, подготавливает столкновение более сложное и серьезное, где по одну сторону окажется капитан Цветов, по другую — Пинзель, один из «трудных» ребят немецкого детдома. Столкновение это составляет конфликтный стержень картины, является основным ее драматическим звеном.

Первое же знакомство с Пинзелем обнажает его позицию, позволяет понять ее истоки. Воспитанник «Гитлерюгенда», он хорошо усвоил преподанные ему нацизмом уроки, последовательно и упорно внушавшего под дробь барабанов и четкий стук солдатских сапог, что все величайшие в истории творения — немецкие, все в этом мире, что не есть великая раса, — мякина, что масса восприимчива прежде всего к проявлению силы. «Мы начинаем с детей еще трехлетнего возраста, — признавался в свое время фюрер «Трудфронта» доктор Лей (он повесился в нюрнбергской тюрьме). — Как только ребенок начинает что-либо смыслить, он получает в руки флажок, затем следует школа, организация гитлеровской молодежи, штурмовой отряд, трудовая и воинская повинность. А когда все это позади, на очереди «Трудовой фронт», он втягивает людей и не выпускает их из рук до самой могилы, хотят они этого или нет». Сквозь часть этого механизма прошел Пинзель. Идеи расового превосходства, тотальной власти над миром пустили свои корни, проросли в нем и жестокостью, и презрением к другим, и недетским чувством ненависти. Сколько всего этого во взгляде Пинзеля, в его реплике (вслед возгласу: «Русские приехали!»): «Мне бы сейчас автомат, я бы с этим офицером поговорил!» Столько, что позднее он все-таки спустит курок пистолета, направленного на капитана Цветова. Правда, выстрелить заставит еще и страх, обыкновенный страх, испытываемый мальчишкой, убежденным, что «Иван» пришел мстить. Но как чудовищно переплелись здесь испуг и слепой фанатизм, чувство самосохранения и демонстративная агрессивность!

Раскрывая изуродованную фашистской пропагандой, покалеченную войной психику подростка, фильм вплотную подходит к теме «дети и война», показывает всю противоестественность этого самого ужасного, по слову Твардовского, сближения вещей на свете.

Тема эта найдет отражение и в других сюжетных, психологических линиях картины.

Как постоянный ее рефрен не раз будет появляться на экране маленький белоголовый мальчик с доверчивыми глазами. Звенящий его голосок и сейчас отзывается в ушах: «Дядя, а вы на войне были? А вы папу моего

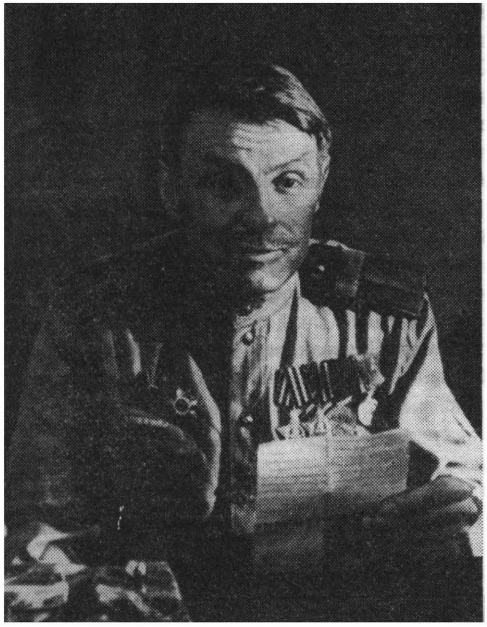
не встречали? А его не убили?.. А не знаете, когда он вернется?..» К разным людям обращается мальчик, но вопросы одни и те же... Может быть, и есть в этих сценах доля сантимента, но они бередят душу, отзываются болью...

И трагическая участь Ралли, приятеля Пинзеля, погибшего от пули немецкого бандита-лесовика, и тихая скорбь молчаливой Эльзы, в меховой шубке и ботинках на босу ногу тщетно поджидающей каждый день у ворот свою маму, чтобы та ее «сразу увидела», — они тоже вписываются в печальный орнамент детских судеб, настигнутых войной.

И даже такой «оптимистический вариант», как «сын полка», русский мальчик Коля, который во время короткой стоянки военной машины по-взрослому деловито поспешит помочь немецким ребятам наладить велосипед и по-детски нетерпеливо будет ждать своей очереди, чтобы прокатиться на нем, — это ведь тоже, в сущности, горький случай, если иметь в виду порушенный нормальный ход жизни, вынужденно прерванное детство...

Хотя создатели фильма выделяют данные судьбы из массы других, им подобных, авторская мысль идет дальше конкретного случая, конкретной биографии, рассматривает их не обособленно, а в едином трагическом повороте колеса истории. Отдельные зарисовки последовательно складываются в нашем сознании в общую картину: дети войны. И если Пинзелю отведено в ее композиции центральное место, то, очевидно, прежде всего потому, что пример Пинзеля знаменует собой явление особо опасное. Проникновение идей милита-

«Александр маленький». Акимыч — Ю. Назаров, Петер — Олаф Боддойч, Ирмгард — Яна Ленц, Тесса — Уте Любош, Цветов — Б. Токарев, Курыкин — М. Кокшенов



«Александр маленький». Акимыч — Ю. Назаров

ризма в человеческую душу, отравляющее воздействие на юные умы фашистской идеологии — очень важный, актуальный мотив. И в истории с Пинзелем, который психологически точно, остро сыгран Олафом Шнайдером, он получает яркое образное выражение. И находит подкрепление в приеме публицистическом — в речи бургомистра Хюбнера, обращенной к воспитанникам детского дома. Прекрасный немецкий актер Джерри Вольф наполняет ее накалом личной страсти, личной боли героя, прошедшего через ад фашистского концлагеря, на собственной судьбе познавшего весь ужас нацистского психоза: «Заклинаю вас, дети! Никогда больше не дайте превратить себя в тупое стадо, в которое они превратили нас!»

...Рука мальчишки, что навела оружие на русского капитана, все же дрогнула — пуля прошла мимо цели. И Пинзель, захлебываясь в истеричном крике: «Ну, стреляй! Стреляй, Иван вонючий! Стреляй!», ждет ответного выстрела. Вот здесь второй, не менее значительный мотив фильма, до этого обозначенный лишь отдельными штрихами, начинает набирать силу. «А ты и в самом деле подумал, что я могу тебя застрелить? — спросит, стараясь быть спокойным, Цветов и добавит, то ли сам отвечая на свой вопрос, то ли размышляя вслух (актер этой фразой скажет многое): — Разве это легко — убить человека?..»

Не знаю, мог ли рассчитывать на такое переключение зрительского сознания режиссер, но в этот момент память в мгновенной вспышке смонтировала начальные документальные кадры: виселицы, трупы и — застывшего с победительной улыбкой на лице гитлеровского вояку. А позже воспоминания прибавили к ним незабывшиеся эпизоды из давней, 1965 года, двухсерийной ленты Романа Кармена «Великая Отечественная»: горделиво шагающий с факелом в руке вдоль подожженного села фашистский солдат; молоденький белокурый нацист, упоенно позирующий на фоне пожарища... Вот им, наверное, было легко поджигать, уничтожать, убивать!

Фильм еще сведет своих героев с подобными гитлеровскими головорезами. Уже не в хроникальных — в игровых кадрах увидим мы тех, кто нес смерть, не задумываясь, дети перед ними, женщины или старики. Однако прежде чем разыграется трагедия, которая с жестокой закономерностью поставит все точки над «i», прежде чем перехватит дыхание от гнева и боли, авторы дадут волю иным чувствам. Сцены, решенные совсем в другом ключе, скорее комедийном, — не только своего рода эмоциональная разрядка, они вносят в социальное звучание картины существенную ноту.

Итак, русские приезжают в Бланкенгейм разобраться в обстановке, выяснить, чем надо помочь стихийно возникшему приюту для бездомных детей. Но едва ли не с первых минут ясно, что не формально выполняют свое служебное поручение наши воины — действуют по велению сердца. Сильнее всего этот дар отзывчивости, доброго участия проявится в

старшине Хрищановиче (недаром окружающие зовут его просто Акимыч), хотя к состраданию взывает прежде всего его собственная судьба: фашистские оккупанты сожгли родную деревню Акимыча, погибли отец, жена, двое маленьких детей... Актер Юрий Назаров прячет от чужих глаз эту беду в глубине сердца своего героя, не дает обернуться тяжкому горю отчаянием. Образ, им созданный, наследует те черты русского характера, которые говорят не просто о силе духа — о завидной способности поставить чужое несчастье выше своего и прийти на помощь другому. Не заледенела, не ожесточилась от пережитого душа — добрые ее движения улавливаешь в теплоте взгляда, в той осторожной нежности, с которой старшина Акимыч берет на руки подброшенного беженцами младенца — Александра маленького...

Явно симпатизируя своему Акимычу, актер тем не менее не прибегает к розовым краскам, не пытается «подсластить» образ — идет от правды подлинного, ничем не приукрашенного характера. Отсюда и крестьянская хватка героя, его лукавое порой простодушие, которые так пригодились в предпринятой отнюдь не боевой «операции» — поисках обуви для детдомовских ребят. Какой яркий психологический диалог ведет не очень-то поднаторевший в обходительных манерах старшина с лощеным, чрезмерно предупредительным владельцем обувной фабрики! В ответ на просьбу о закупке партии детской обуви (ее Акимыч — Ю. Назаров излагает по шпаргалке, безбожно коверкая немецкие слова) хозяин с вежливой улыбкой все время повторяет свое «нихтс», Акимыч же, не смущаясь, упорно, «по-нашему», «по-простому» продолжает наседать на него, лишь в последний момент выкладывая решающий козырь: сало. С великолепным чувством юмора поставлена и сыграна эта сцена, впрочем, как и последующая, где старшина, получив от фабриканта за выгодную сделку «презент» — роскошные сапоги, тем не менее своим хитроумным маневром заставляет хозяина фабрики — «Гуманизм! Понимаешь?» — поделиться салом с рабочими.

Вспоминаешь некоторые прежние работы Ю. Назарова и думаешь, что все-таки недооценен нашим кинематографом этот актер с абсолютным слухом на то, что мы называем корневым народным началом. Назаровым не только сыграно меньше, чем он мог бы сыграть, — слишком мало было у него таких ролей, которые бы позволяли полнокровно проявиться возможностям актера. Исправить это еще не поздно...

В Акимыче Ю. Назаров, помимо всего, подчеркивает — нет, не подчеркивает специально, а выражает в целостном единстве разных сторон образа — свойство натуры, воспитующее значение которого сегодня велико чрезвычайно: живую инициативу, готовность брать на себя возникающие трудности, даже опасности. Так и тогда, когда Курыкин торжественно объявит ребятам, что «будет сюприз», а через минуту его машина, груженная коробками с новенькими башмаками, сделав крутой вираж, остановится при въезде на усадьбу с убитым водителем за рулем и неожиданные выстрелы из-за угла не пощадят и детей, Акимыч только скажет Цветову: «Нука, прикрой!» и бесстрашно пойдет вперед с автоматом к соседнему перелеску, где укрылись вервольфовцы — немецкие «лесные братья». Ответный огонь наших воинов уложит, кажется, всех бандитов, лишь один, истекающий кровью, выйдет, обессилевший, из-за кустов навстречу старшине и тот, пожалев раненого, подставит свое плечо под отяжелевшее тело. Но тут же сам рухнет от смертельного выстрела в спину... Раздастся еще один выстрел — это Пинзель, невольный свидетель страшной сцены, пошлет пулю в подлого убийцу.

Потом будут похороны погибших, могилы русских солдат рядом с могилами немецких детей, траурная музыка, звучащая с пластинки старенького патефона... Медленный отъезд киноаппарата все больше и больше отдалит от нас людей, стоящих у могил, и покажется, что это и есть финальная точка фильма — этот взгляд издалека, из сегодня, на минувшие, ставшие уже историей события. Но камера продолжит свое движение, завернет за

«Александр маленький». Пинзель — Олаф Шнайдер

угол каменной стены, и мы увидим Пинзеля — он плачет. Общий план перейдет в крупный, подчеркивая всю важность этого катарсиса. И мы невольно подумаем о гуманизирующей силе тех светлых идей и чувств, которые оказали такое влияние, такое воздействие.

Именно подобный характер размышлений имели мы в виду, когда говорили о стремлении режиссера все время идти от частного к общему, когда отмечали его способность за «малой правдой» всегда видеть большую, крупную.

Материал, за который взялся В. Фокин, не мог быть окрашен его личными жизненными впечатлениями: время действия фильма на несколько лет опережает год рождения постановщика. Апеллировать пришлось не к собственной памяти — к чужим свидетельствам. И, конечно же, к арсеналу отечественного кино, накопившего немалый опыт в освоении военной темы. «Судьба человека» С. Бондарчука и «Баллада о солдате» Г. Чухрая, «Два Федора» и «Был месяц май» М. Хуциева, «Иваново детство» А. Тарковского и «Подранки» Н. Губенко, «Обыкновенный фашизм» М. Ромма — думается, все эти фильмы внесли свою лепту в художественное сознание режиссера. Их открытия так или иначе отразились в картине «Александр маленький», которая не на пустом месте родилась, а явилась преемницей определенных традиций советского экрана трех последних десятилетий, в первую очередь — его способности сопрягать жестокие, бесчеловечные обстоятельства войны и душевное богатство героя, не утратившего в этих обстоятельствах человечности, веры в жизнь.

В. Фокин дебютировал в кино фильмом «Сыщик». В первой же ленте ощущалась не только профессионально крепкая рука. Обнаруживалось куда более важное: целеустремленность, с какой молодой режиссер старался в произведении с острым детективным сюжетом раскрыть нравственные истоки неизбежной победы героя над своим противником. В напряженных коллизиях, стремительном развитии событий не затерялось то, что нередко ускользает, а то и вовсе не является предметом внимания авторов детективов и приключенческих картин, — сама природа поступка, его человеческие мотивы. Во второй картине В. Фокина — «Александр маленький», ленте совсем иного свойства, режиссура, сосредоточенная на внутрикадровом дейст-

вии, еще настойчивее стремится раскрыть правду о человеке, чтобы выйти на просторы современных размышлений о войне и мире, о том, что может обеспечить спокойное, счастливое будущее новым поколениям.

С мыслью о завтрашнем дне снималась эта картина. Не случайно названием ее стало имя ребенка, который родился весной 45-го, принесшей народам радость и свет мирного времени. Александр маленький — это как бы символ чистой, незамутненной страшным грузом прошлого жизни, начала нового этапа Истории.

Фильм создавался кинематографистами двух стран — СССР и ГДР, Студия детских и юношеских фильмов имени М. Горького и студия ДЕФА объединили свои усилия в совместной творческой работе. Полагаю, она была непростой: потребовались особый такт, полное взаимопонимание для реализации трудных, порой больных вопросов, которые находятся в поле зрения авторов картины. Удача, увенчавшая это содружество, была обеспечена сознанием важности общей цели, искренним служением ей участников фильма.

Картину будут смотреть зрители разных поколений — и те, кто знает о войне не понаслышке, и те, для кого военная пора — уже овеянная легендами история. Но фильм ориентирован авторами прежде всего на подростков (в этом случае тем более оправдана «хрестоматийность», о которой выше шла речь: узнаваемое старшими часто незнакомо юным), на серьезный и о серьезных вещах разговор с ними, разговор, расширяющий границы их интересов, углубляющий их понимание мира, отношение к действительности.

Такой фильм, который выводит за привычный круг узких «детских» тем и с доверием к юному зрителю предлагает ему разобраться в непростых коллизиях и сложных вопросах человеческого существования, не избегает драматизма жизни, но помогает ему противостоять, — такой фильм очень нужен сегодня. Он приобщает к реальным ценностям бытия, вызывает желание беречь их и защищать.

«Александр маленький» заставляет заглянуть в историю, чтобы извлечь ее уроки. Однако это не просто предупреждение из прошлого — это толчок к раздумьям о настоящем. О том драматическом противостоянии военной угрозы и устремленности к миру, какое является главной проблемой нынешнего века. О необходимости мира. О роли духовного потенциала, духовных, нравственных ресурсов человека в борьбе за мирное существование на земле.

«У истины простая речь», — заметил известный философ.

Простой, но взволнованной речью напомнил фильм об истинах, о которых, наверное, надо чаще напоминать.

Недаром несколько раз входит в кадр белоголовый мальчик с доверчивым взглядом, с одним и тем же вопросом на устах. Взятое крупным планом его лицо, с надеждой обращенное в зал, венчает фильм.

В. Антонова

Рано поутру — поздно вечером

«ВАСИЛИЙ И ВАСИЛИСА»

По мотивам произведений В. Распутина. Сценарий В. Соловьева и И. Поплавской. Постановка И. Поплавской. Операторы К. Кыдыралиев, Б. Сутоцкий. Художник А. Кузнецов. Композитор А. Муравлев. Звукооператор В. Беляров «Мосфильм», 1981.

Женщины сидят или ходят, молодые и старые,
молодые красивы, но старые гораздо красивее.
Уолт Уитмен

Российские старухи! Городские ли, деревенские, они похожи, и хоть разны по характерам и условиям жизни, а все как будто слажены одним резцом — временем, нагадавшим им общую судьбу с кратким мигом довоенной молодости, мужичьей — вповал — работой на поле или в заводском цехе, похоронками на

мужей, братьев и сыновей и поздним покоем перед конечным сроком, не таким уж покойным и посейчас. По старой поговорке, загад никогда не бывает богат, а тут он вышел слишком щедрым на муки, печали и радости: на десять жизней. Но не будь двужильного бабьего упорства, еще труднее пришлось бы стране. Не дурнота сварливого нрава кипит в них, когда они ворчливы и раздражены, то гнетет душу усталость не одного дня — всех прошлых трудов, а она не желает гнуться, бурно сопротивляясь силами чувства убывающей силе тела. Старухи поднимаются рано и день-деньской чертоломят невпроворотную женскую работу с терпеливой настойчивостью, вьевшейся в них неискоренимой привычкой. Да и не привычка это даже, что-то большее — почва натуры. Отними у старухи ее работу да заботу и, как бы она их ни кляла, упадет отсохшей ветвью.

...В ранний сизо-розовый час рассвета Василиса выгоняет корову на пастьбу. Потом она ставит самовар, будит заспавшегося сына, сидит со снохой за шитьем. Все в ней знакомо: и то, как она ходит, как говорит, как с утра начинает ворочать домашние дела, — будто и взаправду живет в сибирском селе такая старуха. Известны слуху строй речи и гневливая обкатка одного слова. «Здрасте, — говорит Василиса, — здрасте, ишь какая... здрасте, явилась — не запылилась, здрасте!» Ведомы переломы настроения от раздражительного возмущения, когда задета ее женская гордость, до жалостливого всепроникновения в чужую судьбу, какая бы она ни была и каким бы боком ни влезла в твою собственную, памятно выражение взгляда — прямота и бесстрашие. Василиса жнет, косит, строит избу, боронит, моет полы, встречает детей, воюет с мужем — простые, негромкие дела, обыденные состояния, они не теряют своей обыкновенной житейской сути даже тогда, когда оборачиваются неожиданно и драматически.

Она редко покидает двор. Там все и происходит — во дворе да в избе. Фильм «Василий и Василиса» — экранизация известного рассказа Валентина Распутина. Он идет за ним шаг в шаг, лишь порой прихватывая по пути эпизоды из других распутинских произведений.

Кроме того, сценарист В. Соловьев ввел в экранизацию свои сцены: пространство полуторачасового зрелища потребовало дополнительных эпизодов, и то, что было в рассказе дано одной фразой, предстало в картине сценой или даже чередой сцен. Понятна трудность работы драматурга: необходимо было не только сохранить верность распутинскому рассказу, но и найти ему, особенно в этих, придуманных самим сценаристом эпизодах, художественно равноценный эквивалент. Он найден в эпизодах начала войны и в той маленькой сцене, где Василиса, снова загнавшая Василия в амбар после его возвращения с войны, не может сыскать свой колодец — заблудилась в тумане. Но не туман тут виноват: то плутает в противоречиях собственных чувств потрясенная Василисина душа. И жалость к мужу, и виноватость перед ним, заслужившим, в конце концов, на фронте не такую встречу, и невозможность переборотъ себя: мало здесь показано, да много сказано. А вот в эпизодах, должных рассказать о том, как завязывалась семейная жизнь Вологжиных, показано много, но они как раз не очень удались. Сцены иллюстративны, сняты так, что более всего напоминают лакированную праздничность палехских шкатулок. В самом этом стиле нет ничего дурного, но пусть бы он существовал отдельно от этой картины. К счастью, сцен этих немного, а в целом повествование, посвященное истории семьи Вологжиных, исполнено немногословной суровой и правдивой мужественности.

Рассвет первого же утра, когда нам дано познакомиться с Василисой, мглист и холоден. В фильме не появится задумчиво-певучих закатов и восходов, не окажется в нем задушевной лирики деревенских пейзажей — они не для него. Не будет в картине символики кинометафор, а они вроде бы и напрашивались, ибо сквозь спокойно-остраненную манеру распутинского рассказа, а может быть, как раз благодаря ей, слышится мерная поступь общечеловеческих, едва ли не библейских мотивов. Дыханием космоса пронизан рассказ изнутри: молодость, любовь, труды, рождение детей, за-

«Василий и Василиса». Василиса — О. Остроумова

блуждения чувства, зрелость, старость, смерть — вехи, что расставлены на жизненном пути героев. Космос возникнет и в фильме, но только к концу его — в сцене прощания Василия и Василисы. А так все — обыкновенно, и эта обыкновенность есть самое верное, что нашли и чему следовали сценаристы и режиссер-постановщик И. Поплавская. Добавь они больше символики, создай большую метафорическую напряженность внутри эпизодов, ушел бы тогда фильм в красивую многозначительность общего философствования. Но в этой обыкновенности есть загадка. Может быть, и не в ней, а в нашей привычке восприятия, когда мы чуть ли не сразу пытаемся сыскать в произведении искусства определенность замысла, а когда он спрятан, нас это как-то смущает и тревожит.

История семейного разлада с виду бесхитростна и рассказана так, что какого-либо авторского перетолка людей и поступков, осудительного или сочувственного, вроде бы и нет: мы вам рассказали — судите, мол, сами. Спрятанное найти трудно. Добираясь до следов авторского соучастия, то и дело думаешь: ага, вот тут горячо — ан, оказывается, не очень-то горячо. Можно принять картину даже как в некотором роде поучительный бытовой случай с выходом на моральное осуждение пьянства: правильно она обратала своего мужика — так им и надо! Можно подивиться крутонравию характера Василисы, каменной его неуступчивости. Можно связать ее долю с народной судьбой и здесь быть правым: они и впрямь — едины, но сколько мы уже видели картин, где частная судьба оказывалась каплей в реке народной жизни и с той или иной степенью полноты отражала ее исторические движения и перемены! Как бы ни был просторен и густ исторический фон рассказа, он все-таки больше камерный, житейский. Повороты в семейной жизни Вологжиных в нем интереснее всего и всего значительнее. Получается так: семейная, бытовая история перешла границы частного случая. Дело тут не в одних характерах — в их крупности и своеобразии, а в том, как они соответствуют духу народного нравственного сознания.

Главная здесь — Василиса.

Актрисе Ольге Остроумовой дано прожить в фильме целую жизнь, но помнится она более всего старухой. Дни ее молодости быстротечны. Они украшены в сегодняшнем воспоминании. Все, что происходит в них, празднично и полно света, но это — праздник и свет молодости вообще. Гадают ли на крещение, едут ли в санях по заснеженному лесу, жнут ли в знойный августовский полдень, воздвигают ли

всем деревенским миром сруб — сцены условны. Они — знак утра жизни, семейного лада, спокойных трудов, согласия со всем светом. Актриса здесь играет. Игра ей удается: светлая, улыбчивая ясность молодости передана эмоционально. И все же это — игра, профессионально крепкая, но игра. Жизнь начинается с одного эпизода — с обеденной размолвки. Там — исток драмы и начало суровой и непростой подлинности. Василиса стареет на наших глазах, характер затвердевает все более, и каждый сдвиг к его отвердению сопровожден скупыми и верными подробностями. Меняется не только одежда — она с каждым разом все тускнеет и удлиняется, постепенно сообщая фигуре жилистую, старческую сухопарость; становятся иными походка, голос, приходит веское немногословие и в непримиримой сухой строгости застывает лицо. За обеденным столом Василиса спорит с мужем еще пылко и сбивчиво, не понимая его и только чувствуя, что ее правота глубже и основательнее мужниных соображений, что она — в основе и ее и его естества, а подрубать корни естества нельзя. Там она молода. Она молода, когда в смятении пытается собрать развалившийся узел семейной жизни и тщится если не принять, то хотя бы понять крутые прихоти мужицкого хозяйского нрава. Она молода горячей решительностью крепкой, уверенной в своих достоинствах и праве женщины, которую только попробуй тронь! Но вот она стоит на крыльце сельской больницы в длинной черной юбке и в сером жакете. И что-то вдовье есть в облике. В лице ее боль мешается с упрямой и злой решительностью: еще не стара по годам, а молодости уже нет. С того дня усталая тень ляжет навечно на ее лицо — характер обретет завершенность. В главном он больше не переменится, но главное — это ствол, а от него идут побеги всепонимания и участия и не отмершей, оказывается, еще женской гордости и бабьих слабостей.

Что ей до приблудной Александры и до Василия — многолетнего амбарного сидельца, давным-давно ею по-женски отринутого? Выходит, есть что — недаром ее бесит один только вид чужой юбки, мелькающей во дворе. Никак не хочет видеть она в Александре соперницу, а не получается: сама себе не признается и, как ни крути, видит. Характер — прям, но не однолинеен — объемен. В его просторы входит многое. Там есть и жалость, и жаркая восприимчивость чужого горя, и даже глубоко задвинутая привязанность к мужу, пускай непутевому, но все ж близкому человеку, и тогда Василиса забывает тайное женское свое недовольство и провожает соперницу, как сестра. Они точно — сестры, но по иному родственному счету — счету войны и общих народных потерь. И вовсе надламывается ее прямота, когда приходит Василию время помирать. Она оплакивает Василия и себя: несуразность их общей жизни, перекошенную мужнину судьбу, где все так и шло до конца вкривь и вкось, и свое с этого часа настоящее, полное вдовство.

Удивительно слияние актрисы с образом, нерасторжимость с ним. Удача О. Остроумовой в этой роли глубоко принципиальна.

...Но что же такое произошло с Василием и Василисой, что не позволило, как обещалось спервоначала, жить в мире и согласии? Произошло не только одно то, что сошлись два занозистых характера. Как говорится, «нашла коса на камень» или «сбежались отец-перец, да мать-горчица». Все вроде близко, все подходит, но главное в том, что схлестнулись не просто характеры, а истинная незаурядность и обыкновенность, не сознающая и не признающая своей обыкновенности, столкнулись разные понимания корневых свойств бытия. Против Василисы Василий — мелковат и простоват. Оба — крестьяне по рождению, но для Василисы покинуть землю — значит вынуть из себя полдуши; для Василия — попроще: обрести новую работу, новый заработок — только всего. Но и здесь он не шибко решается на передвижку, и если в рассказе он «знает и любит тайгу так, будто сам ее сотворил и наполнил всеми богатствами, какие в ней есть», то в фильме таежная его умелость исчезла: погуливает себе по тайге, больше схожей с подмосковным лесом. Один лишь раз он говорит о таежной своей родове, печалясь о том, что на нем она обрывается, но то — слова: не видать в Василии истого таежника, а видать му-

«Василий и Василиса». Василий — М. Кононов

жика, что стронулся с земли и так не смог ни к чему пристать.

Не оставлено Василию в фильме и того, что он «пушнины сдает больше всех, ореха в урожайные годы набивает по пять, по восемь кулей». В рассказе к нему за советом ходят мужики: «будет нонче орех или нет?» В картине фигура получилась более подлаженной под шалапутность, душевную зыбкость Может быть, это потеря — не знаю, право, — а может быть, так оно и вернее, потому что резче очерчивается замысел. Для драматургии это важно: рассказ можно читать и перечитывать, бесконечно вдумываясь в него, в кино же второй раз на один и тот же фильм можно и не пойти.

Василий и Василиса, живя в одном доме, оба — одиноки, но каждый по-разному. Женское одиночество Василисы — одиночество навыворот. Оно создано ею же самой и может показаться неестественным. Во всяком случае, в жизни да и в литературе привычней и понятней иное одиночество. Ведь как ждали мужей с фронта: лишь бы вернулся, калеченный, уполовиненный, но живой! А если не воротился, то как тяжко несли молодые солдатки-бобылки свое раннее вдовство, как горько его проклинали! Кто-то подвигался к любому залетному мужскому боку, оправдывал себя — хоть не лыком шит, да мужик, да часто скороспелые эти союзы оборачивались такими же горючими слезами и пущим порою одиночеством. А тут вернулся живой-здоровый, о двух руках и ногах, а она его опять в амбар!

Василиса привечает мужа как солдата-победителя, но перешагнуть через колдобину, выбитую пьяными мужниными каблуками, не может, и не избыть Василию перед женой этого греха: не просто пил и гулял — жизнь убил. Уважение ко всякой жизни, какой бы малой она ни казалась, — в основе ее естества. Молодость, любовь, семья, дом, дети, их рост и душевное вызревание — ход и смысл Василисиного бытия, но не тем ли смыслом существует на земле все человечество? Характер поднимается до высоты общечеловеческого.

Василиса одинока лишь с виду. Быть может, потому она редко покидает двор, что старается обойти кривотолк и околозаборное длинноязычие вокруг ее странного одиночества. И точно: кого мы видим подле нее? Детей. Да Авдотья заскочит по соседству. Вот еще сын женится, во дворе свадебное многолюдство.

Василиса — натура замкнутая, однако ее связи с миром оказываются более глубинными и широкими, чем у Василия, при всей внешней общительности и вседоступности его характера.

Василий возвращается домой. По наградам заметно, что воевал он не в обозе, а что живой остался — так ведь не всем же на войне убитыми быть. Мы не видим, как он воевал,

об этом в картине не говорено ни слова: наверно, воевал, как все, не хуже других. Зато мы видим, как грохается в сенях Василиса, когда получает похоронки на двух своих сыновей, как бьется в поле над упавшим конем Игренькой: в лучших эпизодах фильма ее судьба ощутимо вступает в круговорот общенародной судьбы. Подвиг русской женщины приравнивается к мужскому фронтовому подвигу.

Одиночество Василия — полное и пустое. Он все как-то на отшибе. Вот и напарник по охоте не сыщется. Один только Петр ходит к нему. Стремление к независимости перед женой, перед семьей отделило его и ото всего света.

Михаил Кононов в своем Василии показывает драму несложившегося характера. Василия жалко: не так уж он и плох. Просто — обыкновенен Попалась бы ему другая — не Василиса, авось по-иному сложилась бы жизнь. Он из тех мужиков, что до седины в бороде чувствуют и ведут себя, будто парни. Что-то незатвердевшее есть в них, какая-то хлябь, и все играет в их повадке в отношении к себе ли, к людям легкая молодая дурь. По-детски поздно встает Василий, по-детски восторженно углядывает, как жданный подарок, солнце в окошке амбара. По-детски блаженно тянет из стакана горячий чай и тут же старчески скрипит и постанывает. Одиночество его еще и от профессии. Неартельное это дело — охота. Охотник, в особенности профессиональный, — сам по себе, в лучшем случае — с напарником. Ревниво оберегает он свое угодье в тайге от чужого догляда, чужого промыслового нашествия. А как иначе? Без того и охотника настоящего нет. Все здесь зависит от его опыта, охотницкой ловкости и неутомимости, ну, еще и от фарта. Не так в крестьянской работе, где все общее. Исконные крестьяне относятся к охоте не то что пренебрежительно — этого нет, напротив, удалчивый охотник вызывает уважение — но все же в глубине души полагают охоту баловством: охотник — берет, крестьянин — созидает.

Давнишнее буйство Василия — попытка обыкновенности показаться, выставиться повыше себя самой. Мытарит его душу и то, что Василиса покрепче в колхозной работе, и что-то еще, какая-то неосознанная маята, которую понять ему невмочь. Потому он выбирает охоту: там ему не перед кем доказывать свою умелость, силу, сметку, там он — один. В старании превозмочь Василису он тянется изо всех сил и уже думает, что взлетел над нею, но тут выходит еще хуже: начинается драма сокрушенного себялюбия. Чем бы она завершилась, неизвестно, война оборвала ее и перевела рассказ в иные дали. После войны драма нежданно для Василия продолжилась, но уже в ином регистре — в тихой обиде, в горделиво-нарочитой отделенности от дома и семьи. Дом и амбар, стоящие в одном дворе, не совпадают по назначению. Изба — не только жилье, она — мир, под рублеными сводами которого любят, рожают, растят детей, выдают замуж дочерей, женят сыновей, радуются и горюют. Амбар построен для хозяйственно-бытовых нужд, но можно в нем и жить Одному. Так Василию не пришлось достичь Василисиной высоты, и только к концу своему он начинает выпрямляться. Он поднимается наконец, приходят новые веские слова, серьезные мысли. Он становится почти вровень с Василисой, и она оплакивает, стоя у его изголовья, того, подлинного Василия, что всегда в нем жил. Она виновата перед ним, потому что знала про это, а в своей непреклонной гордыне не захотела, не смогла вывести этого настоящего Василия наружу из паутинной мглы пустого самолюбия, суетных желаний и привычек. Теперь поздно. Она плачет над опозданием своим. В драму приходит иной тон — она начинает звучать органной мощью.

Основы народного нравственного самосознания — почва, на которой стоит рассказ о Василии и Василисе. Василий — тоже народ, однако у одной матери вырастают разные дети, а Василиса ближе к тем духовным глубинам, на которых держится сила народа: характер непрост, в нем есть свои излишества, но главному он верен. Народ многолик. Он — и Авдотья (Майя Булгакова) с ее суетливым, но незлым соседским любопытством, и Александра (Наталья Бондарчук). Она на недолгий срок появляется в фильме, но не теряется между главными героями. Тенью скользит Александ-

«Василий и Василиса». Василиса — О. Остроумова

ра по двору, осторожно и боязливо обходит Василису, неловко бегает от дома к амбару. Робость ее не только от одного страха перед Василисой, хозяйкой и законной женой. Александра оторвана войной от своих корней. Это оглядка странничества, сторожкая опаска превратностей дороги и холода чужих углов: не каждый встретит приветливо. На малых пространствах эпизода актрисе удается создать фигуру запоминающуюся, потому что и здесь все правда, пускай даже в беглом, зарисовочном выражении, — от одежды, прически, тускловатой стертости облика, как будто Александра навечно припорошена дорожной пылью, до тихого упорства ее трагического поиска потерянного в хаосе войны ребенка. Она нас трогает и беспокоит: ей же снова в путь! Провожает Александру не Василий — Василиса. Василия томит земное. Василиса тоньше, глубже, многообразнее чувствует духовное сродство между разными, далекими, казалось, друг другу людьми.

Правда стоит в изголовье этого фильма. Он — прям, прост и строг. Он не боится быть некрасивым, слишком драматическим, слишком серьезным. Фильм следует за рассказом. А то, что прибавлено в него сценаристом Василием Соловьевым и режиссером Ириной Поплавской, в творческой биографии которой эта картина заметный и важный шаг, прибавлено в основном точно. Сцена с Игренькой, например, взятая из повести «Последний срок», оказалась в картине сильнейшей, по праву занимает в ней центральное место, ибо больше, чем какая-либо другая, говорит о мощи народного характера и о его бездонной способности к преодолению. Речь здесь идет не только о твердости духа одной лишь Василисы — о силе народного духа вообще. Сцена снята на черно-белую пленку, в манере жесткой, даже жестокой правды. Комковатое, сырое весеннее поле, дочь Настя — в обдерганной, не по росту, грязной одежде, растерянный ее крик, тоскливый, мутнеющий глаз заморенного коня, рухнувшего наземь, задышливо-прерывистые Василисины уговоры — подняться. Она-то уж и сама загнана не хуже Игрени. Детали сцены точны. Режиссер не выделяет нарочито ту или иную страшную подробность: все просто, но это та обнаженная простота, которая соединяет кинематограф с достижениями той части современной прозы, что представлена именами Белова, Абрамова, Астафьева, Распутина.

Верность духу и строю распутинской прозы — программа сценаристов и постановщика. Проза властвует в фильме, во всяком случае, на основной и главной его территории. Она захватывает власть с первых же кадров, когда звучат начальные фразы авторского голоса. Фразы — отчужденно-информационные. Оттенки авторского отношения почти неуловимы, разве что легкая ирония слышится в обмолвке — «это ему незачем». Фильм старается держаться в повествовании того же ровного тона. Затаенность замысла — тоже от прозы: один из ее современных признаков. Но драматическое искусство требует все-таки чуть более повышенных интонаций, и порой кажется, что в некоторых эпизодах фильму как будто не хватает поэтического всплеска.

Фильм стремится к подлинности. Сцена девишника до крещенского гадания, напоминающего «Светлану» Жуковского («Раз в крещенский вечерок девушки гадали, за ворота башмачок, сняв с ноги, бросали...»), словно снята документальной камерой, будто взаправду передают кольца доподлинные, сегодняшние колхозные девушки: может быть, так оно и было. В свадебном застолье на Василисином дворе мелькают неактерские лица. Но это не подлинность, близкая кинематографической хронике, а подлинность конкретно-чувственной густоты письма, свойственной современной прозе: корневая суть жизни ищется в земных, обыденных, житейских состояниях — не только на взлете исторических событий. Привязанность фильма к первоисточнику дает ему немалую силу, но порой обращается в слабость: ему иной раз вроде недостает собственной кинематографической отваги, емкости кинематографического безмолвия, своей кинематографической поэзии. Но бывает: отступает проза и верх берет кинематограф. Разлом июньского воскресного дня 1941 года многократно и с разной степенью психологической глубины изображен в искусстве. Василиса встречает сыновей. Праздничный стол, домашний разговор. О чем говорит мать с подросшими детьми? Конечно, о будущем. Приплюснутое к оконному стеклу веселое лицо мальчишки: «Война началась!» Мальчишка радуется новому увлекательному повороту жизни, а фашиста, мол, мы все равно скоро побьем. Застывшее лицо Василисы: она верит и не верит, не может верить — как же так? Праздник, дети приехали! В ее глазах — потрясение и надежда. Она решает наконец — не верить. Отмахивается: а ну их! Авторы нашли здесь неожиданные, оригинальные и сильные краски. Можно с помощью прозы описать и этот жест, и борьбу в душе тревоги и надежды, но все будет не так, как мы видим сейчас — в кино. Ничего нет перед нами — только лицо актрисы, но в этом кратком бессловесном мгновении жизни, переданном актрисой, схваченном камерой, — величие кинематографа.

Фильм «Василий и Василиса» эпичен. В самых сильных своих эпизодах — начало войны, проводы мужиков на фронт, возрождение Игреньки, прощание с Василием — он достигает уровня народной драмы. Широта эпического дыхания приходит в него не только тогда, когда герои участвуют в событиях исторических. Сама человеческая жизнь, самая простая от рождения до смерти, — эпична, а в картине она проходит перед нами от раннего утра до позднего вечера бытия.

Эпична строгая, неуступчивая прямота Василисы. Я бы сказала, что она — не просто старуха, но — Старуха. И доселе живали на экране старики и старые женщины, но у них были второстепенные роли. Они подкрепляли историю главных героев то комически-бытовой, а то и драматической стороной, но и тогда их жизнь оставалась все же только комментарием к главной судьбе. Такая старуха на нашем экране, пожалуй, впервые.

Уходит из жизни Василий, а Василиса поутру вновь ступает с подойником во двор. Растут внуки, потому старухам приходится рано вставать...

О. Кучкина

Лето, которое давно прошло

«ВАЛЕНТИНА»
По мотивам пьесы А. Вампилова «Прошлым летом в Чулимске». Сценарий Г. Панфилова. Постановка Г. Панфилова. Оператор Л. Калашников. Художник М. Гаухман-Свердлов. Композитор В. Биберган. Звукооператор А. Хасин. «Мосфильм». 1981.

Первая запись, которую сделала, посмотрев фильм:

«Один дом. Один день. Много правды. Много любви. Мало воздуха. Мало воздуха в характерах. Особенно жаль, что в Шаманове.

В пьесе — стереоскопия. За каждым — жизнь и судьба. Тут — только у Чуриковой. В чем загадка?»

Отдаю себе отчет, что этот фильм можно смотреть и другими глазами. Вне такого близкого, тесного сравнения с первоисточником. Вернее, вне того просвечивания сквозь ткань ленты ткани пьесы, в котором неволен, раз уж оно случилось. Хотя сказанное неточно: прозрачна, легка, напротив, пьеса; картина, снятая по ней, плотна и как бы непроницаема...

Все это, так сказать, вводное слово, первыми впечатлениями рожденное.

И еще. Есть... ну, какую бы взять профессию?.. летчики высшего пилотажа и средние, скажем. Разбирается полет одного и полет второго. В разных, предположим, инстанциях. Если сопоставить оценки, может показаться, что одному недодано, а другой перехвален. Но это при условии выведения за скобки изначальной разности. Все равно есть уровень высшего пилотажа, а есть — другой. В конце концов, может быть, это разные профессии.

Размышляя о фильме Г. Панфилова «Валентина», сделанном по пьесе А. Вампилова «Прошлым летом в Чулимске», будем помнить, что это работа художника, это искусство, и разговор будем вести на таком уровне и по такому счету.

●

Что впечатляет в фильме «Валентина»?

Непрерывность действия, осуществляемая постановщиком.

Это сделано искусно и подобно самой жизни.

Вот утро. Валентина открывает чайную. В нее заходит первый клиент — Мечеткин. Вот, как всегда опаздывая, пришла буфетчица Анна. Мечеткин «выступает» по поводу ее опоздания, но Валентина уже несет две его ежеутренних яичницы. На балкончике мезонина появилась Зина. Шаманов в ее сопровождении идет завтракать в чайную, и так далее. После начнет смеркаться, и к тому времени многое произойдет на экране: и неразделенная любовь Пашки к Валентине обнаружится, и такая же по существу, хотя по видимости другая, Зины к Шаманову, и разделенная, но от этого ничуть не менее легкая, Анны к своему инвалиду, и так далее. А после окончательно стемнеет, и Зина не передаст записку Шаманова Валентине, и Валентина уйдет с Пашкой на танцы, и Пашка пойдет на отчаянный шаг по отношению к Валентине, и Шаманов останется у разбитого корыта, и так далее. Такой клубок событий и взаимоотношений.

Мастерством создателей фильма достигнута та достоверность, о какой можно сказать, что она подобна жизни.

Но мало воздуха — может быть, именно от этого. От густоты. От подробности и плотности событий. Получается, что «подсмотрен» как бы и снят один большой эпизод.

Позвольте, возразит кто-то, в пьесе точно такая же последовательность и непрерывность, классическое триединство: времени, места и действия. Верно. Мы имеем в этом смысле замечательный опыт современного драматического искусства. Но есть формальная разница. В спектакле, в театре существует антракт, отделяющий одну от другой две части, названные Вампиловым «Утро» и «Вечер». Вполне вероятно, что этот разрыв в течении событий, приходящийся в театре на антракт и предоставляющий зрителю возможность передохнуть и внутренне

пережить увиденное, и дает всему особые объем и протяженность. Формальная разница — она и есть разница форм.

В фильме Панфилов в качестве временных пауз предлагает нам созерцание дома. Очень удачный дом. Похожий по описанию на тот, какой имел в виду Вампилов. Большой, старый, деревянный, с верандой-чайной и мезонином.

Л. Калашников снимает дом в разное время суток: при ясном утреннем свете, облитый теплой желтизной закатного солнца, в сумерки. Кадры эти, красивые сами по себе, передают течение дня, буквальное течение времени. Но выполняют ли они функции его о б ъ е м а и протяженности?..

Возможно, что замкнутое пространство пьесы, адекватно перенесенное на экран, так и остается замкнутым — отсюда отсутствие «воздуха». Другой вид искусства — другие правила, другие условия игры. Никита Михалков тонко нащупал их в «Пяти вечерах» по Володину и особенно в «Неоконченной пьесе для механического пианино» по Чехову, следуя не букве, но духу избранной драматургии. Эта художественная практика очень интересно сопоставляется с теоретической попыткой театрального режиссера Анатолия Васильева рассмотреть замкнутое пространство театральной пьесы и разомкнутое — самой жизни, к которой кинематограф стоит гораздо ближе, нежели театр (см. «ИК», 1981, № 4). Речь идет об «организованной» и «неорганизованной» жизненной материи. По меткому наблюдению Васильева, молодая театральная драматургия, размывая прежние рамки, стремится именно к «неорганизованности», то есть к новым, более тонким принципам организации материала, к более тонкому улавливанию внутренних мотивов жизни.

Панфилов ищет свой путь. Ищет сознательно, целенаправленно, последовательно используя предыдущие открытия — статичную камеру, фронтальную мизансцену, сознательный средний план. Стиль? Да. Всегда ли он совпадает с выбранным материалом? В случае с Вампиловым — вопрос проблематичный.

Что предполагает или что обозначает статика съемочной камеры? По всей вероятности, объективное, спокойное, хладнокровное рассмотрение. Но установка на «сознательный средний план» может иметь, как невольный результат, и некую усредненность взгляда на жизнь.

В фильме «Валентина» есть такой эпизод: после неприятного разговора с Шамановым Зинаида глотает валерьянку; Анна тоже просит и тоже глотает. Знакомый театровед сказал с досадой: «Слишком они все тут боятся разволноваться. И не только персонажи. У Вампилова валерьянку не глотали».

Я не думаю, что Панфилов как художник менее Вампилова взволнован событиями «Чулимска» — с чего тогда было к нему обращаться. Может быть, дело в стилистике, на которой спокойно и безусловно настаивает постановщик?

Но отчего эта стилистика? Отчего Панфилов столь явно не хочет со-чувствия, а только со-наблюдения и со-размышления как результата?

Сознательно, повторяю, начала с первого, внешнего, общего впечатления (но и всякий зритель так смотрит кино), с тем чтобы дальше попробовать заглянуть «за», внутрь, попробовать понять, что же происходит в той глубоко интимной сфере, где «что» и «как» художника существуют нерасчлененные, нерасщепленные, понять, что двигало художником.

●

Прошлым летом...

От того лета нас отделяют уже и лета, и зимы, и весны — числом около десяти. А время так насыщено переменами, что, хочешь не хочешь, суди не суди, а историю молодого следователя Шаманова, решившего быть честным в своей деятельности, но столкнувшегося с цинизмом и отступившего, сегодня не назовешь художественным открытием. Возможно, что и свежей, оригинальной эту историю тоже не назовешь.

Изменилось не только содержание конфликта в произведениях писателей, чутко слышащих ход времени. Изменилась сама природа конфликта. Прямые, чаще всего служебные столкновения, принципиальные сшибки, логичные противостояния — да, конечно, они тоже, как всегда, в наличии. Тем не менее акцент явно и любопытно смещается в сторону обыкновенных будней обыкновенной жизни обыкновенного че-

ловека; драматизм ищется и обнаруживается в явлениях повседневности, глубинных, подспудных, выраженных на первый взгляд неярко. Иногда говорят: вот, на пустом месте человек споткнулся, ничего такого не случилось, а сломался. И только пристальный взгляд художника, его взыскующий талант, его перо, пишущее эту повседневность особым образом, вскрывают для нас все, как оно было на самом деле, даруя художественную истину.

Вампилов и был одним из тех писателей, кто уже тогда, десять лет назад, остро почувствовал новую природу конфликта. И, расположив в своей последней пьесе шамановский сюжет (положительный молодой человек, противостоящий отрицательным явлениям) как бы за кадром, принялся писать подробное полотно провинциальной жизни и провинциальных характеров, со всеми их каждодневными проявлениями трагического и комического. Впрочем, не только провинциальных.

События одного летнего дня протекают медленно, как медленно протекает сам этот летний день. А в то же время все оказывается настолько спрессованным, настолько чреватым взрывом, что неизбежность его ощущается как роковая и уже не зависящая от авторской воли.

Двуединство — свойство таланта Вампилова, сообщавшее объемность всему, на что направлялось его писательское внимание. Оно, это двуединство, заключалось не только в одновременном существовании разных жизненных ритмов. И не только в том, что обыденная реальность оказывалась вдруг завязанной в тугой драматический узел.

Молодой, неопытный писатель — нередко внутри своих героев. Уж главного-то во всяком случае.

Писатель, обладающий веским, часто холодным опытом (охлажденным временем или обстоятельствами), — вне.

Талантливый писатель — одновременно внутри и над. Так в старину говорили о боге: он вне и внутри нас. Но талантливый писатель и сродни богу: он творит свой мир.

После Вампилова на сцену явилось немалое число новых драматургов — своей жизнью, а отчасти смертью он проторил дорогу идущим следом. Они, новые молодые, разнообразны и вовсе не всегда продолжатели, в строгом смысле слова, вампиловского направления. Но тем лучше. Хуже другое. Будучи авторами одной, двух, трех пьес, некоторые так и остаются авторами одной, двух, трех пьес. Эти пьесы не

«Валентина». Валентина — Д. Михайлова, Анна — И. Чурикова, Мечеткин — В. Шиловский

открывают нам мира автора. Не хватает таланта, что ли, личности, силы голоса.

У Вампилова, при других составляющих, была сила голоса. Была энергия убежденности, убеждающая других. Он заставлял слушать себя. Чем завоевал слова Товстоногова при постановке «Чулимска»: «Отнесемся к этой современной пьесе, как к классике».

Драматург его не услышал: месяц, как его больше не было на свете. Но нет сомнения, что у него была точная внутренняя самооценка.

Талант навязывает, а не смиренно предлагает себя.

Вампилов «навязывал».

●

Но и Панфилов «навязывает» тоже.

●

Итак, то лето прошло, отдалилось во времени.

Может, по этой причине, может, по какой другой, но постановщик фильма «Валентина» не приближается к своим героям, а рассматривает их хотя и пристально, и с подробностями, но остраненно, с минимальным количеством крупных планов.

Вот Шаманов в исполнении Родиона Нахапетова. Знаком нам такой молодой интеллигентный человек, окончивший какой-нибудь сибирский вуз, а теперь скучающий в тусклом таежном городке.

Здесь уместно припомнить начальный кадр ленты: тайга и стальной завиток провода, провисший посреди ее живых, зеленых лесов. Разумеется, тут не просто пейзаж, обозначающий место действия; иначе этот план не стоял бы несколько секунд неподвижно на экране, чтобы потом таким же неподвижным и стойким остаться в нашей эмоциональной памяти. Не станем унижать художника расшифровками — любые расшифровки художественного образа ведут к его удешевлению. Но изобразительный эпиграф этот, если можно так назвать описанный кадр, холодный и четкий, имеет отношение ко всему в фильме. Имеет он отношение и к Шаманову.

Внутренняя жизнь Шаманова наглухо закрыта для окружающих. И для зрителя фактически тоже. А открыта, то есть известна, внешняя. Как, например, то, что он живет с местной красавицей аптекаршей Зинаидой.

Зинаида (Л. Удовиченко) тоже представлена, так сказать, объективно написанным портретом. Все правда. Как делает она утреннюю гимнастику на балконе после любовной ночи. Как завтракает на веранде чайной вместе со своим следователем, устраивая ему допрос, что вовсе не по ее, а по его части, но по природе любящей и желающей обладать любимым женщины. Как становится невольной свидетельницей новых, тревожащих ее отношений Шаманова и восемнадцатилетней подавальщицы чайной Валентины. Как ревность толкает ее на в общем и не такой уж подлый поступок: скрыла, не передала записку Валентине. Однако и это по-житейски понятно — какая женщина не взбунтуется, когда любовник просит ее же содействовать ему в новом увлечении. Увы, даже самые маленькие некрасивые и нечестные наши поступки могут привести к неожиданно огромным и тяжелым последствиям.

Вот Афанасий (Ю. Гребенщиков), муж заведующей чайной, вечный удалой пьяница, вечно доказывающий свою власть над женой и вечно прячущий свою боль по поводу совершенного ею двадцать с лишним лет назад проступка. Правда, самой боли этой мы не видим, не чувствуем, о ней только упоминается. Но действительно прошло двадцать лет, мог остаться всего лишь повод, кураж, якобы имеющий повод. Однако всё догадки; внутренняя жизнь персонажа скрыта. И даже такая догадка: а может, ее, внутренней жизни, и нет вовсе?

С тем же Шамановым — аналогичный случай. Он несколько раз произносит фразу о желании выйти на пенсию — и ни разу на всем протяжении фильма нам не предоставляется возможность подумать, что это всего лишь фраза, а за ней...

Вот сын заведующей чайной Пашка (С. Колтаков), влюбленный в Валентину, современный жестокий молодец в выцветших джинсах, которому одно утоление его желаний подавай, а до предмета желаний, до души девушки ему, по сути, дела нет.

Наконец, сама заведующая чайной, Анна, сыгранная Инной Чуриковой. Тут точнейшие

показания актрисы и режиссера по прожитой жизни, по судьбе, по характеру. Чего стоит одна сцена тяжбы между ней и мужем! Сначала из-за того, что он хочет выпить с другом-эвенком, а она не дает. Затем — кому нести бутылку на стол: он ли встанет и возьмет, или она подаст. Если вспоминать фильм по прошествии некоторого времени, то это, пожалуй, наиболее яркое художественное впечатление. Тут сцена филигранно разработана. Тут крупный план Анны, тут страдание, страсти, тут наш смех сквозь слезы, когда их диалог застревает, как на испорченной пластинке, всего на нескольких словах: «А я говорю, неси ее!» — «А я говорю, сам ее неси!..»

Да, но вот еще Валентина (Д. Михайлова), именем которой названа лента. Простая девочка, которая, когда она сидит в подсобном помещении с книгой перед собой, так похожа на боттичеллиевскую мадонну. Она страдательное лицо в фильме, как и в пьесе. Ее любят или, по крайней мере, на ней хотят жениться почти все мужчины пьесы. Она источает юность, свет. И все тем или иным образом способствуют надругательству над ней. Пусть некоторые и невольно. Включая благородного следователя Шаманова.

●

Известно, что и пьеса первоначально носила это название: «Валентина». Но то ли вышла пьеса М. Рощина «Валентин и Валентина», то ли изменились авторские задачи — мы знаем пьесу «Прошлым летом в Чулимске».

Один из критиков, разбирая образ Валентины, упрекает вампиловскую героиню в «непричастности», «замкнутости», «попытке изолированного существования» и даже в несостоятельности «философской концепции». «Известный драматизм судьбы Валентины, — рассуждает он, — это драматизм объективного порядка».

Может, это и умно. И справедливо — в известной степени. Отдельно. Само по себе. Не в системе Вампилова.

А в этой системе — все легче, проще и, наверное, человечней.

Других персонажей Вампилов изучает, исследует, презирает в них недостаточное, взывает к полноте осуществления в них личности.

Своих девушек — Фаину, Ирину, Валентину (созвучие имен неслучайно) — Вампилов любит.

Он на них надеется.

Когда есть такая целостность отношения, потребность в анализе отступает. Трудно предпо-

«Валентина». Валентина — Д. Михайлова, Шаманов — Р. Нахапетов

ложить, чтобы Вампилов не знал, что с такими девушками происходит в жизни дальше. Когда его герои женятся-таки на них. Или не женятся, а поматросят и бросят. Не это его занимало. Не те или иные позиции, не «философию» воплощал он в своих героинях.

Вампиловские девушки были частью его поэтического мира. В их чистоте, их надежности, верности идеалу была вера самого художника. Ими, отношением к ним поверял он своих героев, которых тоже любил, но которыми и мучался, мучался их несовершенством, несостоятельностью, а то и предательствами — при благородных задатках. Они, девушки эти, — возможность обновления, очищения, продолжения для героя; его вина, когда он эту возможность отторгает.

Тут Панфилов почувствовал все тонко. Его боттичеллиевская Валентина верна, равна вампиловской.

Расхождения начинаются дальше. Или, лучше сказать, лежат глубже.

●

Когда думаешь о том, почему «Валентина» Г. Панфилова оставляет странно-холодноватое ощущение, в то время как «Чулимск» А. Вампилова вызывал ощущение обратное — горячее, взволнованное, сочувственное, — не сразу понимаешь, в чем тут дело.

А оно впрямую связано с Валентиной.

Точнее, с позицией художника, связанной с этим образом.

В фильме ее судьба оказалась лакмусовой бумажкой для проверки на нравственность всех остальных.

В пьесе таким своеобразным «индикатором» был палисадник. Кто как через него ходит, ломает или не ломает его, — было краской характера. Каждого. Автора можно было бы упрекнуть в прямолинейности метафоры, если бы история с палисадником не была так искусно вписана в реальный событийный ряд. Кто-то ломает, а Валентина чинит. Молча, упорно, последовательно.

Однако это была, во-первых, не более чем краска.

Во-вторых, именем палисадника драматург не вершил суда...

●

Но прежде поговорим еще об образе Пашки.

Разницу подхода двух художников к своим героям лучше всего проследить именно на нем. Что такое Пашка у Вампилова и у Панфилова?

И в пьесе, и в фильме он воплощает грубое, чуть ли не животное начало. Все так или иначе попустительствуют преступлению — Пашка совершает его.

Пашка Панфилова — быдло, конченное существо. Хотя он и ходит с магнитофоном, и где-то там на стройке, откуда он приехал в отпуск к матери, его уважают. Уважают, потому что не имеют ни времени, ни привычки, ни желания вглядеться в сущность.

Панфилов вглядывается. Но и Вампилов вглядывается. И делают они это не одинаково.

Пашка Вампилова — недостаточный человек. Ему катастрофически недостает культуры, и не только и не столько общеобразовательной, сколько культуры общения, культуры человеческих отношений. Он любит Валентину. По-настоящему, как принято говорить, хотя другой любви и нет. Она или есть, или нет: характер ее зависит от человека. Пашка любит, однако нравственная неразвитость мешает ему услышать Валентину. Ее, а не себя. Физическая близость, которой он так добивался и добился в результате, оказалась для него крахом, а вовсе не победой, на которую он рассчитывал. Валентина не стала е г о, наоборот, она ушла, и ушла совсем. Этот факт переворачивает все его представления о жизни, душу ему переворачивает. А человек с перевернутой душой способен к перерождению.

Панфилов клеймит Пашку.

Вампилов выслушивает его. И е г о т о ж е.

Говорят о загадке Вампилова. А тут простая вещь.

Вампилов знал людей, которых писал. И мы с вами их знаем. Наши сверстники, наши современники. Поначалу еще несколько олитературенные — в силу недостаточного мастерства и оттого недостаточного умения передать человека адекватно своему о нем знанию; но далее — все более живые, истинные, «вампиловские». Люди-то все одни и те же, как одни и те же сюжеты, сколько их там, тридцать шесть, ка-

Валентина — «Валентина». Д. Михайлова

жется. Наш взгляд на них делает их новыми, выразительными, впечатляющими или — ординарными. На них — или на себя?

Известно, что Гоголь, сочиняя персонажей «Мертвых душ», дал каждому усиленное, гиперболизированное свойство собственного характера. И скупость, и мелочность, и навязчивую любезность, идущую от проклятого воспитания и затеняющую подчас подлинные отношения, — все-все выскреб из себя великий писатель. Быть может, и так еще идет освобождение от раба, о котором говорил Чехов. «Быть можно дельным человеком и думать о красе ногтей», — писал Пушкин. А откуда это в «Онегине»? Домашняя мысль, из переписки с братом. Из какого «сора» растут стихи — из того же растут и драмы, если их автор — поэт; а жизненная правда в свете поэзии и составляет настоящую драматургию.

Кто-то рассказал Вампилову случай, имевший быть в городе Иркутске: одному геологу его друзья преподнесли траурный венок — в виде шутки. Анекдот. Но ведь чем-то он задел, и задел глубоко лично, иначе из анекдота не выросла бы «Утиная охота».

Кровью, болью пишутся даже самые смешные истории — и тогда они остаются с нами.

Можно гадать, сколько себя или своих близких друзей погрузил Вампилов в тех же Зилова или Шаманова, да и в других персонажей тоже. Но что погружены были мучившие л и ч н о е г о вопросы — нет сомнения.

Над и внутри.

В этом, по-видимому, разгадка той притягательной силы, какая таится в произведениях Вампилова, драматурга сильной лирической ноты, — она заставляет слушать и смотреть «про них», как «про нас».

А загадка — только в том, как, какими средствами этому соответствовать, уметь это передать на сцене или экране.

Поэтому когда критики, а тем более интерпретаторы драматурга предполагают в его пьесах обличение, разоблачение героя, тут надо быть весьма и весьма осторожными, много раз перепроверить свою точку отсчета. Конечно, мы и себя обличаем в горькую, трудную минуту — не только соседа или сослуживца. Но ох как в этом деле важны оттенки!

●

Что же Панфилов? Не знал всего этого? Или не сумел «соответствовать»?

Да нет же, конечно.

Значит, у него были свои, особые причины для такого, а не иного взгляда на вампиловских героев.

Панфилов снимает фильм, а не экранизирует спектакль, но действует при этом примечательным способом: все действие разворачивается на веранде чайной или в виду ее, в строгом соот-

ветствии с вампиловскими ремарками. То есть впрямую следует оригиналу.

Перемены происходят в художественном строе, в подтексте.

В тексте тоже. Естественно. Большую, полнометражную пьесу потребовалось уложить в полтора часа экранного времени. Потери в таких случаях неизбежны. Пропала, например, вся линия эвенка Еремеева. Жаль, но не очень страшно. Но вот спрямлен целый ряд сюжетных ходов. Скажем, в пьесе Шаманов отдавал записку, предназначенную Валентине, Еремееву, поскольку сам уезжал. А уж после она попадала в руки Кашкиной. В фильме Шаманов отдает ее Кашкиной непосредственно. Деталь. Тем не менее она рисует следователя нравственно гораздо более одичавшим, нежели это было у Вампилова. Или: в пьесе Мечеткину принадлежит инициатива разговора с Кашкиной, и только в ходе его у Кашкиной возникает мысль свести Валентину с Мечеткиным, чтобы отвадить от нее Шаманова. В фильме Кашкина сама начинает разговор, можно предположить, что с заранее обдуманным намерением. То есть и она как человек стала похуже. Спрямлены не одни сюжетные линии — спрямлены характеры.

По-видимому, с «заранее обдуманным намерением».

С каким?

Понимание людей и обстоятельств обнаруживает Александр Вампилов в своих пьесах. Исследуя действительность, извлекая ее трагикомическую сущность, будучи предельно честным как художник, он был и высок как художник своей верой в неиссякаемую силу добра. Уродуемого и по злу, и по неведению, а все-таки живучего, продолжающегося.

Но, может быть, давно, слишком давно было то прошлое лето.

И Вампилова нет.

И Панфилов сегодня судит все то зло (пусть и вместе с неведением; надо же, черт побери, нарабатывать душевную и духовную культуру, ведь время идет, а людей ранят и губят все той же глухотой, и черствостью, и равнодушием, и невежеством, и демагогией), которое не иссякло за эти десять лет. Смотришь на экран и видишь, что у Панфилова как будто вышло все терпение: сколько можно, право!

По прошествии десяти лет Панфилов знает то, чего не дано было узнать Вампилову: как, в какую сторону произошло (могло произойти) социальное и личное развитие характеров, нащупанных драматургом.

Отсюда плотность и жесткость «Валентины»

Вампилов давал каждому персонажу поступок или ситуацию, реже — исповедальный момент, в которых обязательно должна была проявиться человечная, обнадеживающая (или обнадеживавшая) черта. Драматург мог не принять объяснений героя — он выслушивал их всегда. Его художественную манеру можно было бы назвать сострадательным реализмом. Реализм — значит без приукрашивания, без фальши, без котурнов. Сострадательный — значит не столь обличающий жизнь и ее проявления, сколь болеющий ими. Сострадание есть действие. Написать бытие как оно есть, показать людям их собственное лицо, с тем чтобы они задумались, как живут, и захотели изменить свою жизнь, — это и значит для писателя действовать.

В свое время, ставя «Прошлым летом в Чулимске», Г. Товстоногов размышлял о шкале нравственности, существующей в пьесе. По этой шкале на высшей отметке была Валентина, на низшей — Мечеткин. До чего смешной тип! Он, человек маленький и по должности и по натуре, ведет себя, как крупная фигура (в его понимании), как начальник, как проверяющий, приставая ко всем со своими канцелярскими претензиями. Но ведь на это смешно смотреть только со стороны. Жить рядом с таким ей-богу страшновато. Однако и Мечеткину режиссер предлагал в финале заплакать: это, он считал, даст необходимый объем характеру. Иными словами, даже такой имел право на свою долю сочувствия

Панфилов не оставляет героям Вампилова права на субъективное оправдание их поступков, их жизней.

Он переписывает вампиловскую картину реальности рукой гораздо более жесткой. Если и не карающей, то осуждающей уж точно.

Беда у Дергачева? Ну да, иные раны не за-

тягиваются, даром что проходит время, особенно если сам то и дело расцарапываешь старую корку. Так уж она, эта окаянная жизнь, сложилась, что и не разберешь теперь, чьей вины тут больше — ее, жизни, или самого человека. Но Панфилов и не хочет разбирать. Раз сложилась — значит ничего другого и не был достоин, и выслушивать тебя нечего.

Беда — у аптекарши, обреченной на одиночество, знающей, что ее бросят — таких всегда бросают. Извольте и в этом случае сохранять достоинство, не старайтесь выкарабкаться за счет другого.

Панфилов проверяет действительными фактами, содержащимися в пьесе, самоценность каждого. Не тем, что у него за душой, не причинами, которые его сформировали, а тем, что он принес другому: страдание или радость.

Этот другой — по сути на всех один: Валентина.

В раннем варианте пьесы Валентина уходила из жизни, не в силах вынести позора. Если так, тогда подобный суд совести над всеми и каждым понятен и оправдан. Но тогда — в этой пьесе — ни у одного из героев нет будущего. Каждый — клеймен. Думается, это глубинное соображение, а не редакторские замечания заставили Вампилова изменить финал. Пьеса Вампилова — пьеса не только сломов в судьбе и душе каждого, но и катарсисных состояний.

Наутро все на веранде чайной идет так же, как шло вчера. Даже Шаманов, в ком, как показалось вчера, пробудилось новое, сильное чувство, по-прежнему завтракает с аптекаршей (с кем человек ужинает, еще ни о чем не говорит, а вот с кем он завтракает...). Вампилов списывал с жизни, а не подгонял ее к своим идеальным представлениям.

Но так же, да не так же.

Шаманов поедет, чтобы выступить на процессе и защитить те прежние горячие и честные юношеские взгляды, от которых он было отступился. Пашка уезжает с перевернутой душой. Кашкина узнает свою вину и узнает, что за все надо платить.

«Сделаться человеком нельзя разом, а надо выделаться в человека», — писал Достоевский.

Панфилов, по прошествии десяти лет, принимая и продолжая вампиловскую идею стойкого добра — Валентина снова идет чинить свой палисадник, — всех других персонажей лишает будущего. Вообще. Оно его не интересует ни с какой стороны. И они больше не интересуют.

●

Да, перед нами другой художник.

Другое время.

И произведение получилось другим.

Однако остается еще наша зрительская реакция, градус нашего ответного чувства. При всех обоснованиях позиции, притом что Панфилова по-человечески можно понять, — есть, наверное, художественный просчет в таком расчете, с каким сделана картина. Всякий нравственный урок в искусстве рискует пропасть втуне, если не затронуто эмоционально существо зрителя.

У Панфилова получилось и суховато, и холодновато. Хотя похоже, по реализму.

Вампилов ведь тоже не «добренький», письмо его достаточно жестко и сурово.

Но, может быть, бесстрастное наблюдение — вместо сострадания — означает сегодня некое новое направление в искусстве, а нас все тянет к давнему, вечному, и мы неправы, а правы они, эти художники?..

Е. Жерехова

Дольников и другие

«ЧЕСТНЫЙ, УМНЫЙ, НЕЖЕНАТЫЙ...»
Сценарий О. Ждана. Постановка А. Коренева. Оператор А. Рябов. Художник Э. Немечек. Композитор Е. Крылатов. Звукооператор А. Шаргородский. «Мосфильм», 1981.

Анекдот, как известно, не противопоказан комедии. Это знает сейчас каждый школьник, как знает он и другое: что суть в комедии не в анекдоте, а в том, чему служит анекдот, в том, что через него удается высветить, проявить в реальности, каков обзор, который открывается через прорезь

анекдотического сюжета. Комедия «Умный, честный, неженатый», поставленная Алексеем Кореневым по сценарию Олега Ждана, тоже изобилует анекдотическими несообразностями.

...Невелик среднерусский городок, где вырос и куда возвратился с БАМа герой фильма Артем Тимофеевич Дольников (Л. Прыгунов). Еле заметно колеблются в водах Оки отражения белокаменных церквей; в двух-трех местах уже возвышаются блочные здания, но куда ни взгляни — всюду в зелени садов прячутся деревянные домишки; чаепитие с самоваром под яблонями здесь все еще обыкновенная черта быта... «Глубинка!» — восклицает Артем, театрально раскинув руки среди по-деревенски тихой улицы. Но ласковая ирония героя по отношению к родному захолустью не ослабит общего розового колорита ленты. Материальная среда здесь мимикрирует под действительность, хотя черты реальности и здесь воссозданы на экране с накладыванием значительного слоя «ретуши»: авторами отбираются лишь идиллические пейзажи и картинки. Изобразительная среда фильма как бы приглашает нас «отдохнуть душой», окунаясь в неспешную, умилительно простую, патриархально-благодушную провинциальную жизнь...

На этом фоне и развернутся похождения героя фильма Артема Дольникова, прославленного бригадира с БАМа. Присмотримся к нему поближе.

Вот, сверкая улыбкой, спешит он отрекомендоваться прекрасным незнакомкам, которым вручает посреди улицы цветок: «От покорителя вечной мерзлоты с горячим сердцем, хе-хе!» Вот стучится в ворота закрытой на каникулы школы: «Гидростроитель Артем Дольников желает школу посмотреть!.. Вы что, газет не читаете? А про меня часто пишут». Таких сцен в комедии немало, и мы уже готовы решить: перед нами хоть и знатный строитель, но по своим духовным качествам — заурядный парень, безобидный трепач, начиненный шаблонным остроумием, любящий приударить за девушками, благодушный и недалекий. Но и это не так. Вскоре авторы фильма попробуют нам доказать, что их герой имеет право на наше особое внимание...

Семья Дольниковых радостно вскакивает с постелей: оказывается, Артема, дорогого братца, не только в газетах упоминают, но и показывают по телевизору! Охи, ахи, радостные возгласы, всеобщее возбуждение... К мерцающему голубому квадрату прикованы все взгляды... А когда экранчик телевизора появляется в кадре, мы увидим четыре фигуры в одинаковых телогрейках на снегу, и среди них — Артема. Ему подносят микрофон, и он начинает говорить. Но что это сталось с Артемом? Бойкий, никогда не лезущий за словом в карман, тут он, видимо, осознавая важность момента, говорит натужливым деревянным голосом, с трудом выдавливает из себя: «Наша бригада... успешно трудится... над выполнением планов... которые нам даны... и вы сейчас слышите... не стук клапанов... а стук наших молодых горячих сердец». И т. п., и т. д.

Понимаем: парню трудно освоиться в условиях плохо, по-казенному организованной съемки, тут не он глупо говорит — глупым его сделали неумелые телерепортеры. Можно поверить и в тот энтузиазм, с которым тем не менее воспринимает передачу семья Дольниковых: все-таки брата на голубом экране не каждый день показывают, до критики ли тут... Хуже, что и сам Артем не замечает в своем ораторском спиче ничего смешного. Он доволен не меньше, чем его сестра и брат, и, когда наутро к крыльцу дома Дольниковых приблизилась застенчивая и милая девушка, у Артема, расплывшегося в самодовольной улыбке, сомнений нет: «Это ко мне. Телевизор смотрела и влюбилась»... Девушка с красным галстуком на шее действительно пришла пригласить нашего героя в школу, где он учился и куда тщетно стучался несколькими кадрами ранее. В школе намечена официальная встреча героя БАМа с пионерами. Он должен рассказать им о труде гидростроителей, о жизни в далекой Сибири. Артем явно разочарован: «А, нет, девушка, это не по моей части, вот один на один, вам лично я бы не то что про ГЭС, вам я бы про Северный полюс рассказал... А так...»

Но покорителя вечной мерзлоты удается уломать, и мы вместе с ним спешим на встречу.

Но сцена выступления Артема перед школьниками странным образом повторяет его дебют по телевидению. В школе он так же косноязычен, ненаходчив, недалек. Примитивные, шаблонные слова он ворочает как камни: «Ну, вкалываем, то есть много работаем, от зари до зари, можно сказать, даже больше, это, ну, по-комсомольски, одним словом». «Трудности, это есть! Мороз, жара, ветер, но все, как надо, ну и... дикие животные, медведи, рыси, само собой, но мы на трудности внимания не обращаем, мы их это... преодолеваем, преодолел и забыл. Только так». «Пятерки, хм, это получал, конечно, но вообще-то, честно говоря, не так чтоб очень... но пятерка — это самый любимый предмет, э-э... отметка».

Если бы такое школьники были вынуждены слушать не на экране, а в жизни, то реакция их, конечно же, была бы очень нелестной для оратора. Но авторам фильма как бы неведомо, что ребята сейчас не те, что полвека назад, и что их не насытишь неловкими междометиями, если даже слетают они с уст знатного бригадира-бамовца. На экране пионеры слушают Артема восторженно, всерьез, без тени какой бы то ни было иронической усмешки. Вот и получается, что перед нами не современные ребятишки, а двадцать вышколенных истуканчиков, в благоговейной тишине внимающих глупым словесам Артема, а затем, будто по команде, поднимающих руки и задающих «герою труда» словно заранее отрепетированные вопросы и, конечно, все на том же интеллектуальном уровне.

Немудрено, что после встречи со школьниками Артем размечтался: «Вот где бы я работал... со школярами. Пацаны смотрят вот так, вопросики задают! Хм, на меня смотрели, как на Гагарина». И, упиваясь представившейся его внутреннему взору сладостной картиной, решается: «Сать! На учителя пять лет учатся?» «Пять». «Нет, мать, ну, нет... Пять лет, нет, — бодро идет на попятную наш гидростроитель, — жить хочется».

Как видим, Артем каждым шагом, каждым словом подтверждает автохарактеристику: «...честный и неженатый. А уж у-умный!..»

Тем не менее у нашего героя в жизни полный порядок. Одна беда: симпатичные молодые особы, за которыми он — разумеется, поочередно! — ухаживает, оказываются либо замужними, либо уже «занятыми» какими-нибудь солидными воздыхателями. Не беда! Соперникам Артем уступает без боя, чем лишний раз оправдывает репутацию «умного».

Впрочем, есть и у Артема горе. Его первая любовь, школьная подруга Галя, вышла замуж за лучшего приятеля Артема Толяна. Об

«Честный, умный, неженатый...». Артем — Л. Прыгунов, Анна — Г. Польских, Антон — А. Ермаков

этом с похоронным лицом сообщает Артему сам Толян. Печальные вздохи и растерянно страдальческий вид самого Артема, казалось бы, раскрывают всю глубину чувств, переживаемых им. Недаром он надолго, проливая слезы, застынет на улочке, будет безнадежно глядеть вслед удаляющейся с полными ведрами Гале. Да и у нее глаза на мокром месте... Кажется, переживаниям не будет конца... Но не пройдет и двух дней, как наш герой успокоится и снова станет раздавать комплименты встречным девушкам и, как мы уже знаем, предпримет атаку на сердце хорошенькой пионервожатой.

Что же, в той безоблачной жизни, что рисуется на экране, несчастья, так сказать, программно не оставляют в душах никаких следов. Нельзя разглядеть в возникающем перед нами условном мирке и намека на возможность возникновения каких-нибудь проблем.

Чем же все-таки занят Артем? А так, ничем... На чем же он демонстрирует нам свой ум и честность? А тоже ни на чем. О чем же, если так бессодержательна жизнь главного героя, сам фильм? Право, не знаем, что и ответить на этот вопрос. Похоже, что опять таки ни о чем.

Ни неудачные попытки «неженатого» Артема найти суженую, ни его ссора с братом Антоном ничем не обогащают экранное действие. Да и на чем основана ссора? Неодобрительные взгляды, которые Антон начинает бросать на Артема, вызваны тем, что Антон ревнует — конечно, не подумайте дурного, к тому нет никаких оснований, — свою жену к дорогому гостю. Впрочем, тут же между братьями начинается конфликт и иного рода. И тут, погруженные в тихую дрему провинциального уголка, мы неожиданно пробуждаемся, расслышав гневные нотки в очередном разговоре Антона с братом. Чем же недоволен Антон? Это выясняется из длинной нравоучительной тирады, с которой он вдруг обрушивается на героя БАМа: «Неправильно живешь, долги надо отдавать людям... Я тебе скажу, Артем, если человек живет легко — значит в долг живет. Сейчас много охотников на такую жизнь развелось. Все свободные, кто за песнями, кто за славой, кто за рублем! На долгах Россия держится: отцу, матери, деду, соседу. Я вот свои долги не забываю, помню, и ты, Артем, не сам ведь по себе рос, а часто ли ты об этом вспоминаешь, скажи? Я дом отца держу, я дочку ращу, сестра со мной живет, но не с тобой! Я капусту сажаю!..»

Тут мы уж вовсе чувствуем себя сбитыми с толку. Добро, если бы Антон по-братски попенял Артему на его необремененность мыслью, на его неграмотность, самодовольство, на ту духовную спячку, в которую погрузился, вернувшись домой, «умный, честный» Артем. В этом случае мы бы с охотой присоединились к тревоге Антона. Но размышлений на эту тему мы ни от Антона, ни от других персонажей не слышим. И критике Артем подвергается не за свой, мягко говоря, затянувшийся интеллектуальный инфантилизм, а за... вину перед родными краями, перед своими, как теперь стало модно выражаться, «истоками»! Но почему «отдавать долги» надо, непременно сажая капусту, а не строя гидроэлектростанции? Что же касается дочки, наличие которой ставит себе в такую заслугу Антон, то некая Туська, в отдаленных сибирских краях терпеливо хранящая верность Артему и, кажется, серьезно собравшаяся положить конец его неженатому состоянию, сможет, надо думать, осчастливить его не только дочерью, но и сыном.

Нет, не возникает на этой почве серьезного нравственного конфликта между братьями, не обозначается сколько-нибудь существенная, внятно обозначенная проблема.

В самом деле: критиковать Артема за то, что он не капусту сажает, а БАМ строит — задача для фильма более чем странная. Тем не менее, слова Антона крепко западают в душу Артема. Но главное следствие, которое они производят, это, к несчастью, проснувшаяся вскоре и в нашем герое страсть к пустейшему морализаторству. Бродя под первым осенним дождем с рассудительным парнишкой лет одиннадцати, он неожиданно обрушивает на его голову целый поток жалких слов. «Эх, Степан, — откровенничает Артем, — из Сибири я уехал, а на родину не приехал... Все знал про жизнь, а теперь... Вот так! И знаешь, Сте-

пан, — заявляет Артем с видом первооткрывателя великой истины, — без капусты и хлеба никакой ГЭС не построишь». «Знаю», — успокаивает Артема Степан, но Артема остановить трудно, хотя и пора бы остановиться: разверзшиеся хляби небесные и так уже вымочили их обоих до нитки... «Вот матери наши хороводы водили, песни для нас пели, а мы эти песни забываем», — неожиданно впадает в ностальгию по старине Артем. И тут Степан окончательно посрамляет нашего героя. «А я помню, могу даже спеть одну», — гордо сообщает он. На этом бы и кончить содержательную беседу, но где там, Артем все не унимается. «Это хорошо, что ты помнишь, — авторитетно разъясняет он мальчику его преимущества, — это ведь наши корни, русские корни. Не было бы их, не было бы и нас с тобой, Степан!.. Вот скажи, ты знаешь, что такое Родина?» «Конечно, — отвечает Степан, — все!» «Правильно, Степан, — поучает нас Артем Дольников, — Родина — это все!»

Правильно, все правильно! Только зачем Степан и Артем обменялись под дождем этими прекрасными истинами? Чтобы показать, что Артем только сейчас до них дозрел? Но зачем же так? Зачем взваливать на парня напраслину? Да, он — характер неинтересный, поверхностный, несерьезный, и экранное знакомство с ним мало радости принесет зрителям, но во всем, что касается обвинительного заключения, предъявленного Артему с экрана, концы у авторов с концами явно не сходятся. Ни в забвении долга перед корнями, ни в незнании того, что такое Родина, его, право же, обвинять оснований не было. Это все чистый произвол.

Произвол, какой возникает как раз тогда, когда персонаж бывает не открыт в жизни, а слеплен по расчету, да еще когда расчет — неточен, сбивчив, основан на посылках, свидетельствующих лишь об одном: о том, что у О. Ждана, А. Коренева и Л. Прыгунова не было никакого сколько-нибудь художественно целостного представления ни об их герое, ни об идее, ради которой они начали свой рассказ о нем.

Что же остается нам в качестве итога? Право, затрудняемся сказать... Разве что повторить единственную «честную» и «умную» фразу, услышанную от самого Артема Дольникова «под занавес», его простодушное признание: «Или, может, я и в самом деле дурак?»

Итак, мы посмотрели комедию. Увы, она не пробудила ни мыслей, ни чувств по поводу процессов, скрытых за ситуациями фильма, не вызвала никакого интереса к его героям. Таков итог бездумного подхода авторов к своей работе. События фильма совершаются как бы в обход действительности, живая жизнь подменена банальными представлениями о ней. Протомившись полтора часа в зрительном зале, мы вправе задать себе вопрос: таких ли комедий ждет от киностудии «Мосфильм» наш зритель?

Виктор Горбатко,
летчик-космонавт СССР,
дважды Герой Советского Союза,
Лев Нечаюк,
журналист

Юность космического века

«ПОКОРИТЕЛИ ВСЕЛЕННОЙ»
Сценарий И. Болгарина, Н. Макарова. Режиссер Н. Макаров. Оператор Б. Смирнов. «Центрнаучфильм», 1981.

Еще до титров на экране — весенняя степь, знакомые теперь всем очертания готовой к взлету в поднебесье ракеты. Слышится спокойный, даже несколько суховатый голос диктора: «Утро 12 апреля 1961 года. Оно станет утром космической эры в истории человечества...»

В то же мгновение из-под ракеты вырываются огненные всполохи, все застилает густо

клубящийся дым... И, словно озаренные пламенем ракетного старта, возникают на полотне экрана алые буквы: «Покорители Вселенной».

Потом — пять частей фильма, пятьдесят минут, вместившие факты героические и каждодневные, события, исполненные победной торжественности и пронзительного трагизма... Это фильм о подвиге Юрия Гагарина, увенчавшего самоотверженный, героический труд нашего народа, сумевшего под руководством партии подняться к вершинам науки, создать могучую индустрию, способную осуществить самые дерзновенные замыслы; о том, как шли к заветной цели советские покорители космоса, как органично и закономерно соединились судьбы творцов и участников этих невиданных свершений.

Сама тема, конечно, давала авторам материал особенный. Кадры, впервые оказавшиеся на широком экране, а их немало в фильме, впечатляют и без комментариев. И все же это иллюзия, будто научно-документальное кино опирается на материал самодействующий, будто документ говорит сам за себя. Его надо заставить раскрыться. Тем более, если на киноррассказ о событиях и фактах, охватывающих почти полвека, отведено лишь пятьдесят минут экранного времени. Задача, прямо скажем, предельно сложная. Успешно решить ее можно только при условии свободного владения материалом, публицистического его осмысления, безукоризненно точного отбора кадров, умения так подать документ, чтобы он заговорил в полный голос.

Скажем сразу: на наш взгляд, фильм о предыстории космического взлета Страны Советов в целом удался. Мы смотрели его с особым интересом и волнением, потому что для одного из нас герои фильма были и есть товарищи по работе, большие друзья в жизни, а другому довелось встречаться с многими из них, провожать в космос. Но, думается, и у широкого зрителя фильм вызовет живое ощущение причастности к космическим победам и свершениям, ибо рассказ о них дан на фоне тех дел и забот, которыми жила все эти годы наша страна. В то же время картина по-новому раскрывает уже, казалось бы, досконально известные события космической эпохи с того дня, 12 апреля 1961 года...

На космодроме Байконур есть теперь такая традиция: те, кому предстоит отправиться в космический полет, непременно приходят накануне старта в небольшой домик, где провел свою последнюю безвестную ночь Юрий Гагарин. Именно с его порога утром 12 апреля 1961 года он шагнул в автобус, потом — в космический корабль «Восток» и через 108 минут после старта ракеты — в бессмертие. С полета Юрия Гагарина человек начал отсчет своей жизни вне Земли.

Все тогда было неизведанным. Сама возможность существования человека в мире невесомости считалась спорной. А перегрузки, космическая радиация? Да мало ли еще что — ведь все должно было произойти впервые на свете. Предстояло не просто рискованное путешествие, а потрясающее открытие, не просто трудная работа, а истинный подвиг.

«Вся моя жизнь мне кажется сейчас одним прекрасным мгновением, — кто не знает этих слов, сказанных перед космическим стартом Юрием Гагариным. — Все, что прожито, что сделано прежде, было прожито и сделано ради этой минуты... Первым совершить то, о чем мечтали поколения людей, первым проложить дорогу человечеству в космос... Назовите мне бóльшую по сложности задачу, чем та, что выпала мне... Это ответственность перед всем советским народом, перед человечеством, перед его настоящим и будущим. И если тем не менее я решаюсь на этот полет, то только потому, что я коммунист, что имею за спиной образцы беспримерного героизма моих соотечественников — советских людей».

Эти гагаринские слова, его звонкий от волнения голос вспоминаются сами собой, когда на экране на газетных полосах всего мира под разноязыкую скороговорку мелькают кадры с портретами первого космонавта Земли. Сенсационная весть в мгновение ока облетела земной шар: «Человек — в космосе!»

Гагарин, Королев, люди, их окружавшие, понимали, что предстоит событие величайшего значения. Но никто не мог себе тогда представить, какую реакцию вызовет повсюду на на-

«Покорители Вселенной»

шей планете первый полет человека в космос, каким неожиданным, ошеломляющим окажется он для сотен миллионов людей...

Весь последующий кинорассказ авторы фильма строят так, чтобы показать истоки великого свершения. На экране разворачивается своеобразная впечатляющая ретроспектива. И начинается она панорамой города Ленина — колыбели Великой Октябрьской социалистической революции. Здесь в 1921 году была создана опытно-конструкторская организация по разработке пороховых ракет — Газодинамическая лаборатория. А спустя семь лет состоялись первые полигонные пуски ракетных снарядов, снаряженных шашечным порохом.

Там же в конце 20-х годов начали работу и над реализацией идей К. Э. Циолковского, занявшись разработкой жидкостных ракетных двигателей.

Другая подобная организация — группа изучения реактивного движения (ГИРД) — появляется в Москве. С мая 1932 года ее начальником становится С. П. Королев.

Это было славное и героическое время. Рождался новый мир, входили в жизнь новые люди. Они стремились на Северный полюс, они рвались в небо, они замахивались на космос. Короткие, но емкие кадры кинохроники доносят до нас наполненные энтузиазмом и дерзкой решимостью события 30-х годов. Челюскинская эпопея. Чкаловские перелеты. Вот на экране — семерка первых Героев Советского Союза, спасавших челюскинцев. Один из них, военный летчик Николай Каманин, напоминает голос диктора, станет наставником Юрия Гагарина и его товарищей...

1934 год. В небольшой смоленской деревушке Клушино, в семье Гагариных родился третий ребенок, его назвали Юрием. В эти же дни на Первой всесоюзной конференции по изучению стратосферы выступил с докладом о ракетах и полетах в стратосферу С. П. Королев. Никто тогда не мог бы и предположить, что именно ему суждено стать основоположником практической космонавтики.

На экране одухотворенное лицо К. Э. Циолковского — пророка будущего космонавтики. Он говорит горячо и убежденно — это видно при всем техническом несовершенстве тогдашней съемки. Такой спокойный и сдержанный в своих научных работах, он обратился в 1935 году, уже на склоне лет, с взволнованным письмом к Советскому правительству, в котором писал: «...Всю жизнь я мечтал своими тру-

дами хоть немного продвинуть человечество вперед... Все свои труды по авиации, ракетоплаванию и межпланетным сообщениям передаю партии большевиков и Советской власти — подлинным руководителям прогресса человеческой культуры. Уверен, что они успешно закончат эти труды...»

Мелькают, как вспышки орудийных выстрелов, короткие сюжеты кинохроники военных лет. Фашисты рвутся к Сталинграду. Капитан Г. Бахчиванджи поднимает в небо диковинный самолет с ракетным двигателем — БИ-1. Советские войска освободили Гжатск. Возле наших бойцов толпятся мальчишки — изможденные, полураздетые. Среди них нет Юры Гагарина, но он где-то рядом. Стремительные огненные росчерки в темном небе, скрежет и свист — это ведут огонь по врагу легендарные «катюши». И, наконец, пылающий рейхстаг — Победа!

Всего несколько мгновений из тяжких лет войны отобраны авторами фильма. Но как много они говорят! В жестокой схватке с фашизмом наш народ, ведомый партией Ленина, сражался не только за свою свободу, но и за светлое будущее человечества, за грядущие свершения в космосе.

А тогда, в победном сорок пятом, земля наша лежала в горестных руинах, истерзанная огнем и мечом. В лагере империализма не скрывали ликования: Советский Союз обескровлен, ослаблен, отброшен назад, ему не подняться до прежнего уровня и за несколько десятилетий. Нам отказывали не только в помощи, но и в нормальном экономическом сотрудничестве.

Шестого августа сорок пятого года, на четвертый день после Потсдамской конференции, с американской авиабазы в Тихом океане поднялся бомбардировщик Б-29 и взял курс на Хиросиму. В то утро было совершено самое массовое в истории человечества одновременное убийство людей. «Президенту Трумэну нужно было доказать русским, что он не только обладает атомным оружием, но не остановится и перед его применением», — так позже «объяснили» это варварство американские историки.

«Эта политика, — указывал товарищ Л. И. Брежнев, — вынудила нашу страну сосредоточить усилия на том, чтобы создать могучее ракетно-ядерное оружие».

Под руководством И. В. Курчатова и С. П. Королева началась работа, не прекращавшаяся буквально ни на минуту, работа нечеловеческого напряжения. Дорогой ценой досталось нам это страшное оружие. Мы шли на любые жертвы и лишения, во многом себе отказывали, чтобы отвести смертельную угрозу, нависшую над страной.

Партия и правительство своевременно оценили большое значение развития ракетной техники для обороны страны. Для эффективного решения этой огромной по своим масштабам научно-технической задачи был создан Совет главных конструкторов. Его возглавил Сергей Павлович Королев.

На экране оживает еще одна, пожалуй, наименее известная и оттого особенно впечатляющая страница космической летописи — строительство космодрома Байконур. Так случилось, что оно совпало по времени с целинной эпопеей. Совсем недалеко от совхозов, появившихся в суровой казахстанской степи, вырастали сооружения космодрома. Строители Байконура по праву стоят в одном ряду с героями-целинниками, хотя поднимали они целину космическую, а не степную. Байконур так же, как Комсомольск, Магнитка, Братск, начинался с первой палатки, с первого колышка, с первого кубометра бетона.

Очень быстро были созданы наши первые ракеты. На экране кадры, которые по понятным причинам лишь теперь смогли предстать на широком экране: 1948 год — стартует первая советская баллистическая ракета; 1956 год — первая баллистическая дальнего действия; 1957 год — первая межконтинентальная...

Так закладывались основы, фундамент отечественного ракетостроения, которое возглавлял тогда Дмитрий Федорович Устинов. Подумать только — дорога в космос открылась уже тогда, когда еще не осуществилось восстановление Днепрогэса, а над цехами работающих заводов порой не было даже крыш.

П. Глебов
в фильме «Тихий Дон»
(режиссер С. Герасимов)

С каждым днем яснее становились новые перспективы применения ракетной техники в науке и практике. Стала близка к исполнению, как никогда прежде, мечта о полете в космос. «Сергей Павлович всегда верил в те предсказания, которые были сделаны Циолковским, — говорит с экрана академик М. В. Келдыш. — Он верил, что настанет век межпланетных сообщений, что человек выйдет в космос. Он звал вперед...»

Партия, правительство поддержали дерзкий замысел. Камера ведет нас в рабочий кабинет Леонида Ильича Брежнева. Будучи секретарем ЦК КПСС, он руководил в те годы развитием ракетно-космической техники, возглавлял своеобразный штаб штурмующих космос. Мы видим товарища Брежнева на космодроме во время одного из испытательных пусков ракет. Вот он о чем-то говорит с конструкторами, испытателями. Чувствуется по лицам собеседников, что разговор серьезный, заинтересованный. Всю свою кипучую энергию, страстность политического руководителя отдавал Леонид Ильич Брежнев этому новому, невероятно трудному делу. Наши устремления к мечте всегда имели адрес, конкретные цели, даты.

17 сентября 1957 года Академия наук СССР торжественным заседанием отмечала 100-летие со дня рождения К. Э. Циолковского. На нем с докладом «О практическом значении научных и технических предложений Циолковского в области ракетной техники» выступил член-корреспондент АН СССР С. П. Королев. Он отметил, что в своих теоретических трудах ученый пришел к ряду важнейших выводов, которыми широко пользуются в ракетной технике. Более того, по мере дальнейшего развертывания практических работ и совершенствования ракетной техники, подчеркнул С. П. Королев, все больше и все точнее подтверждаются многие давние предположения Циолковского. Особо стоит упомянуть об одной фразе из доклада: «В ближайшее время с научными целями в СССР и США будут произведены пробные пуски искусственных спутников Земли».

Слова эти не вызвали тогда особой реакции в зале. Ее восприняли как общее, так сказать, обещание. 1957 год был объявлен Международным геофизическим годом. Ученые разных стран изучали нашу планету по обширной и разнообразной программе. Однако создание спутника выглядело столь необычно, что большинству казалось делом весьма отдаленного будущего.

4 октября 1957 года, в канун 40-летия Великой Октябрьской социалистической революции, произошло событие, потрясшее воображение людей, — советские ученые, инженеры, рабочие впервые в истории человечества разорвали оковы земного тяготения, вывели на орбиту искусственный спутник планеты.

Совсем как-то простенько смотрится на экране наш звездный первенец: блестящий шарик с усами антенн. Но какую бурю чувств вызвали в людских душах его позывные, знаменитые «бип-бип», прилетевшие на радиоволнах с орбиты.

Мы, наши друзья гордились победой. Пораженный Запад силился понять, как могло случиться, что отсталая в его представлении страна так резко вырвалась вперед. И, быть может, именно тогда многие поняли, насколько далеко шагнула Страна Советов за 40 лет своего существования.

До старта в космос Юрия Гагарина оставалось три с половиной года и 8 дней. Никто тогда не знал об этом, даже те, кто задумал и готовил невиданный полет. Доктор технических наук, профессор К. П. Феоктистов подтверждает с экрана: «Запуск первого спутника намечали именно на 1957 год, ну, а первый полет человека относили на 1964—1965 годы».

...В скупых лучах неяркого солнца открывается суровый северный пейзаж. Самолет заходит на посадку. Стремительно набегает серая гладь бетонной полосы, исчерканная черными следами колес... Фильм переносит зрителя в тот самый гарнизон, где встретил весть о запуске первого спутника будущий первый космонавт. С этой вот полосы поднимал в небо свою боевую машину военный летчик лейтенант Гагарин, возвращался с полетов в этот домик, где его ждали жена Валентина и маленькая Аленка. Так же, как и эти сегодняшние молодые офицеры в ладной форме

«Покорители Вселенной»

морских летчиков, которых мы видим на экране, принимал тогда лейтенант Юрий Гагарин напутствие старших товарищей. В той же самой комнате штабного домика...

То, что именно Юрий Гагарин стал первым в мире космонавтом, можно, вероятно, считать в какой-то мере случайным. К полету были готовы и его товарищи. Но совсем не случайно, что Юрия Гагарина, как и его товарищей по первому отряду космонавтов, искали среди летчиков.

14 марта 1960 года начались регулярные занятия. До «гагаринского» старта оставался один год и 29 дней.

В одной из своих работ К. Э. Циолковский написал, имея в виду штурм космоса: «Если бы знали трудности дела, то многие работающие с энтузиазмом отшатнулись бы с ужасом. Но зато как прекрасно будет достигнутое».

С. П. Королев, его соратники и сподвижники знали, конечно, все трудности дела, но ужаса не испытывали — работали. Царило необычайное напряжение. Ставились опыты. Проверялись идеи. Порой люди утрачивали представление о времени. Было непрерывное движение вперед, словно с возрастающим темпом раскручивалось какое-то гигантское колесо. И все удавалось.

Второй спутник тоже взлетел...

Авторы фильма предоставляют слово академику О. Г. Газенко:

— После запуска первого искусственного спутника Земли возникло в голове какое-то ошеломление. Но особенно некогда было разбираться в своих ощущениях: предстояло запускать следующий, и я нес ответственность за первого «космонавта» на его борту — собаку Лайку. Эта симпатичная собака лучше всего соответствовала нашим требованиям. Надо было разработать массу проблем, связанных с обеспечением жизни животного в полете. Продумать систему регистрации физиологических функций.

Как жаль, что за кадром остались подробности этой необычной работы, интересные эпизоды, о которых академик Газенко умеет рассказывать с неподражаемым остроумием и задушевностью. Незадолго до запуска спутника, например, рассказывал он нам, Сергей Павлович Королев приехал посмотреть собаку. «Лайка? Ну, пусть полает». — «Сейчас сделаем». А она не лает, не хочется ей почему-то. Стали дразнить. Не лает. Кто-то предложил:

«Принесите кошку». Принесли. Приготовили магнитофоны записать лай. Собака взяла и отвернулась. Королев махнул рукой: «Какая же она лайка...» Уехал.

Главный конструктор успевал везде, вникал во все мелочи. Его неукротимой волей и энергией раскручивалось это «гигантское колесо» небывалого, поистине эпохального дела.

Камера ведет в сборочный цех предприятия, где готовился к историческому полету гагаринский корабль. Наверное, сегодня все здесь выглядит не совсем так, как в те дни — ведь прошло уже больше двадцати лет. На сборочных стапелях теперь другие корабли, и работают в большинстве своем новые люди. Но есть в цехе ветераны, что трудились здесь в то горячее время. Авторы фильма знакомят нас с одним из них. Слесарь-сборщик Герой Социалистического Труда В. И. Морозов немногословен на экране. «Вот этими руками, — с достоинством и гордостью говорит он, — я собирал корабль Гагарина. Старались мы вложить в работу все свое умение. Всегда для нас примером величайшего трудолюбия, ответственного отношения к делу был Сергей Павлович Королев. Мы часто видели его в цехе».

Волнующий эпизод. Пожалуй, впервые на киноэкране о своем прямом участии в космической работе рассказывает представитель рабочего класса.

10 апреля 1961 года в 11 часов утра на космодроме Байконур состоялось заседание Государственной комиссии. Сергей Павлович Королев доложил о ходе подготовки космического корабля «Восток» и попросил разрешить вывоз ракеты-носителя и космического корабля на стартовую площадку с тем, чтобы произвести пуск 12 апреля в 9 часов 7 минут по московскому времени. Разрешение было дано единогласно. В фильме об этом вспоминает первый наставник космонавтов генерал Каманин. Он и сейчас, спустя многие годы, дословно помнит свой доклад: «Все космонавты к полету готовы. Нам было трудно из шести кандидатов выделить одного. Но такое решение нужно было принять, и мы предлагаем утвердить первым для выполнения космического полета старшего лейтенанта Гагарина Юрия Алексеевича, запасным пилотом — Титова Германа Степановича».

За словами генерала Каманина «мы предлагаем» было не только решение руководства, но и мнение всех остальных кандидатов. Задолго до этого заседания Государственной комиссии состоялся разговор товарищей по отряду с Гагариным, свидетелем которого был один из нас.

«Понимаешь, Юра, мы убеждены, что первым полетишь ты, — сказал Андриан Николаев от имени остальных. — А потому вот тебе наше напутствие: самое трудное быть первым, но мы все крепко в тебя верим».

Юрий взволнованно заходил по комнате, стал убеждать, что и другие кандидаты не хуже подготовлены. Но его остановил Беляев, авторитет которого был непререкаем:

— Ты помнишь, Юра, наш разговор, каким должен быть первый космонавт? С тех пор мы никогда не произносили конкретных имен. Но и сегодня наше мнение не изменилось. Не знаю, каким будет окончательное решение членов Государственной комиссии, но мы свой выбор уже сделали и доложили свое мнение соответствующим лицам. Ты наиболее подготовлен из нас. Почему мы тебе об этом говорим? Нам кажется, что тебе будет легче лететь, если ты чуть раньше начнешь привыкать к этому. Да и у других кандидатов будет определенность.

— Спасибо, ребята, за доверие. Если все будет так, как вы думаете, я не подведу...

И вот настал он, день старта. Мы видим на экране, как Гагарин облачается в оранжевый скафандр. Вид у него сосредоточенный, но спокойный. Спустя месяцы, Сергей Павлович Королев рассказывал журналистам: «Утром перед полетом, когда Юрий одевался, я заглянул в «костюмерную» и спросил: «Как настроение?» «Отличное, — ответил Юра и, как обычно, с ласковой улыбкой произнес: — А у вас?» Выглядел я, видимо, не лучшим образом — не спал всю ночь, — и улыбка Гагарина быстро погасла. «Сергей Павлович, вы не беспокойтесь, все будет хорошо», — сказал он мне тихо. Вот мне и подумалось: «Собирается чело-

век в неведомый и, что скрывать, опасный полет, а успокаивает меня, того, кто остается на Земле». Именно таким предстает на экране Гагарин, запечатленный незадолго до старта.

Сегодня, вероятно, нет на Земле человека, который не знал бы в лицо Юрия Гагарина, его обаятельной улыбки. С восторгом и ликованием встречали первого космонавта планеты не только в Москве и повсюду у нас в стране, но на всех континентах. Одним своим видом он рассказывал о Стране Советов больше, чем могли все радиостанции и газеты вместе взятые. Коммунист Гагарин стал символом мира, олицетворением самых дерзновенных устремлений человечества, беспредельных возможностей его разума и воли.

Вселенская слава, что обрушилась на первого космонавта Земли, не смогла сделать его своим пленником. Гагарин как-то удивительно легко, внешне непринужденно нес на своих плечах это бремя, нигде и никогда не поступаясь ради него своим главным делом. Космос для него — не арена, а жизнь.

Да, Гагарин был одержим своей профессией, но не стал ни рабом ее, ни придатком. Глубокий человеческий смысл собрал воедино, на стержень всю его жизнь, пронизал его отношение к своему призванию, к себе, к людям.

— После полета Гагарин стал нашим командиром, — говорит с экрана космонавт-два Герман Титов, — и остался нам другом, был по-прежнему заводилой.

— Он не хотел быть музейным экспонатом, — рассказывает нынешний руководитель подготовки советских космонавтов генерал-лейтенант авиации Владимир Шаталов. — Гагарин был человеком, летчиком, космонавтом...

Кинематографисты часто сетуют на те огромные трудности, с которыми они сталкивались в поисках материалов, запечатлевших Гагарина в иной, нежели официальные ритуалы, обстановке. Досадные эти пробелы в какой-то мере восполняют воспоминания очевидцев. Широко используют подобный прием и авторы фильма «Покорители Вселенной». Как ни ценны и интересны сами по себе эти живые свидетельства, они все же не в состоянии полностью заменить впечатляющей силы кинодокументалистики. Это особенно отчетливо ощущаешь, когда на экране появляются впервые доступные широкому зрителю кадры.

Вот Юрий Гагарин выступает в 1966 году со своего рода отчетом за космическую пятилетку. Звучит его звонкий голос:

— Пять лет назад я совершил космический полет. За эти годы состоялись незабываемые полеты моих товарищей...

Рассказ Гагарина перемежают документальные кадры, запечатлевшие вехи первых пяти лет космической истории человечества — полеты Г. Титова, А. Николаева, П. Поповича, В. Быковского, В. Терешковой на кораблях «Восток», В. Комарова, К. Феоктистова и Б. Егорова — на «Восходе», П. Беляева и А. Леонова — на «Восходе-2».

«Сейчас мы готовим новый эксперимент», — такими словами заканчивает выступление Юрий Гагарин.

«Он не сказал тогда, но речь шла о «Союзе»... — добавляет голос диктора.

Потом короткий, совсем не похожий на обычную кинохронику своим лиризмом, сюжет: Владимир Комаров, спокойный, улыбающийся, прощается с женой перед отъездом на космодром. Ему предстоит испытать новый корабль. А в память болью врезается исход судьбы — трагическая гибель космонавта. И еще — мысль о том, что в первый полет на «Союзе» добивался назначения Гагарин. Его оставили дублером.

Эстафета космических подвигов продолжается. Георгий Береговой стартует на «Союзе-3», успешно проводит его испытание. Совершенствуется техника, она требует все более обширных и глубоких знаний. Космонавты без отрыва от подготовки к полетам учатся в Военно-воздушной инженерной академии имени профессора Н. Е. Жуковского.

У доски, завешанной чертежами и графиками, полковник Ю. Гагарин. Он защищает дипломный проект. Председатель Государственной комиссии объявляет: «Выполнение работы — отлично, защита — отлично, общая оценка — отлично... Присвоить полковнику Гагарину Юрию Алексеевичу квалификацию «летчик-ин-

женер-космонавт» и выдать диплом с отличием... Отмечая склонность к научной работе, рекомендовать к поступлению в адъюнктуру».

Вспоминается: Сергей Павлович Королев не раз говорил, что, если Гагарин получит надежное инженерное образование, он несомненно станет крупным ученым.

...Не сразу доходит до сознания, откуда и зачем на экране молодой березняк ранней весной и залитая до краев талой водой круглая, словно от взрыва, воронка...

Та весна 1968 года стала последней в жизни Гагарина.

Когда от художественного фильма остаются метры пленки, не использованные постановщиками в окончательном варианте, они теряют самостоятельный интерес и значение. Если и понадобятся когда-нибудь, то лишь киноведам и критикам в их исследованиях.

Когда же от документальной ленты остаются заснятые кадры и звуковые записи, то они могут продолжать самостоятельную жизнь, а порой и получать второе рождение. Как нам кажется, именно так произошло с теми кадрами, что были обнаружены авторами «Покорителей Вселенной» как не вошедшие в свое время по каким-нибудь причинам в документальные ленты или сделанные специально для архивов.

Говорит с экрана режиссер Н. Макаров:

— Мы много снимали в 60-е годы космических кинодокументов. Сергей Павлович Королев и Юрий Гагарин серьезно относились к кино, к его возможностям, помогали нам. Но мы очень мало снимали их самих. Теперь понимаем, зря отступали с просьбами, зря не настояли...

Редкие, поистине уникальные кадры. Юрий Алексеевич Гагарин у себя дома. Вместе с женой Валентиной Ивановной и дочерьми Еленой и Галей они разбирают почту. Вокруг горы писем. Гагарин садится за письменный стол отвечать своим бесчисленным корреспондентам. Звонит телефон. По движениям гагаринских губ легко угадывается ответ: «Хорошо. Спасибо».

— В этом телефонном разговоре Гагарину сообщили, — комментирует кинокадры Н. Макаров, — что по плану самолетных тренировок очередной полет намечен на утро 27 марта. Кто знал, что этот полет окажется роковым?! Кто знал, что этими кадрами закончится, увы, и так не слишком богатая кинодокументалистика о первом космонавте Земли!

«Вся моя жизнь мне кажется сейчас одним прекрасным мгновением...» — всплывают в памяти гагаринские слова. Как искренне и гордо сказано, с какой поразительной, пророческой силой понята, прочувствована была Гагариным собственная судьба.

Мы шагнули уже в третье десятилетие космической эры. Прошло то время, когда учились летать за пределы Земли, учились делать космическую технику, постигали первые тайны околоземного пространства. То была юность космонавтики, теперь настала пора ее зрелости. Сегодня, оглядывая мысленным взором итоги минувших лет, не перестаешь удивляться масштабам и значимости достигнутого в покорении Вселенной.

Беспримерный полет первого в мире космонавта продолжался 108 минут. В наши дни самый длительный рейс на орбиту — полет Л. Попова и В. Рюмина на борту станции «Салют-6» — измеряется 185 сутками. Ошеломляющий итог и говорит он о многом. Еще сравнительно недавно каждый полет в космос был открытием, по справедливости считался больше подвигом, чем работой. А сейчас все выглядит иначе. Нельзя сказать, что открытия позади, но теперь все чаще мы говорим о работе в космосе. Необычной, героической, но все же о работе. И это не просто изменение нашего восприятия — такова логика неудержимо стремительного развития космонавтики.

Возможности, которые открыла космонавтика в овладении богатствами природы, — лишь начало, контуры грандиозного будущего. Но мы знаем, как быстро и незаметно вырастает оно из нашего настоящего. Будущее уже в пути. Основные направления экономического и социального развития СССР, намеченные XXVI съездом КПСС на нынешнюю пятилетку и на период до 1990 года, среди важнейших дел предусматривают «дальнейшее изучение и освоение космического пространства в интересах

развития науки, техники и народного хозяйства». Образно говоря, «Салюты» числятся в одном ряду с другими гигантами советской индустрии — с Днепрогэсом и Магниткой, КамАЗом и Атоммашем. Космические достижения должны работать на людей. Работают уже. И будут работать все больше и лучше.

В фильме об этой стороне освоения космоса, о величайшем значении того, что сделано и делается сегодня покорителями Вселенной, не сказано, к сожалению, почти ничего. Между тем прорыв в космос — не просто удивительный феномен времени, порожденный небывалыми научно-техническими достижениями, а закономерность, больше того, насущная необходимость для будущего человечества. В освоении космоса заключены не одни только материальные выгоды, но еще и цель грядущих поколений землян. Об этом, кстати, задумывался и великий провидец космической эры К. Э. Циолковский. Он писал в своих трудах, что главной его мечтой было не выход за пределы Земли, не полеты на Луну и даже не освоение околоземного пространства и планет, а счастье человечества. И разве не знаменательно, что именно наша Родина, наша социалистическая Отчизна, прокладывающая дорогу в светлое будущее человечества — коммунизм, первой вышла в просторы Вселенной.

«Победу в освоении космоса мы считаем не только достижением нашего народа, но и всего человечества. Мы с радостью ставим их на службу всем народам во имя прогресса, счастья и блага всех людей на Земле». Эти слова Обращения ЦК КПСС, Президиума Верховного Совета СССР и Советского правительства прозвучали на весь мир в апреле 1961 года. С тех пор они неизменно подкреплялись делами. От запусков спутников и геофизических ракет до совместной работы космонавтов на борту пилотируемых научных станций — таков сегодня диапазон сотрудничества ученых и специалистов стран социалистического содружества в рамках программы «Интеркосмос».

Фильм заканчивается короткими эпизодами совсем недавних космических событий — полетов интернациональных экипажей на борту советских кораблей. Эстафета гагаринского подвига продолжается.

Но у космонавтики далеко не безмятежное будущее. Противоречия и проблемы нашего беспокойного века сказываются и здесь. Техника и политика, земля и космос — все связано в один узел. Грандиозные, беспрецедентные за всю историю человечества достижения науки и техники, небывало усилившие мощь земной цивилизации, неизмеримо повысили и ее ответственность. Любой неверный шаг может привести к непоправимым последствиям. Речь идет уже не о судьбах отдельных государств, а о существовании всей земли. Не такая уж она необъятная, не такая вечная, как казалось еще совсем недавно. С космических высот это видно особенно отчетливо. Человечество ответственно перед своей планетой. Вот почему так важно мирное небо над ней. Космос должен быть ареной международного сотрудничества, а не враждебных столкновений. Такова позиция Советского государства, многократно подтверждавшаяся руководителями нашей страны в различных документах и заявлениях.

«Я хотел бы подчеркнуть, — говорил Генеральный секретарь ЦК КПСС, Председатель Президиума Верховного Совета СССР товарищ Л. И. Брежнев, — что Советский Союз был и остается убежденным сторонником развития делового международного сотрудничества в космосе. Пусть безбрежный космический океан будет чистым и свободным от оружия любого рода. Мы за то, чтобы совместными усилиями прийти к великой и гуманной цели — исключить милитаризацию космического пространства».

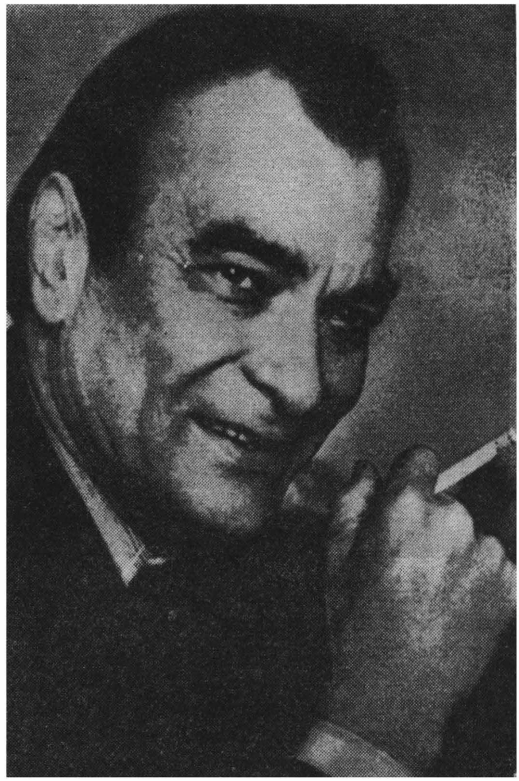
Космос нужен людям и будет служить им — таково веление времени. Впереди нас ждут новые космические свершения и победы. Но как бы ни были они велики, в сердцах людей навсегда останутся блестящий шар, открывший космическую эру, и улыбка Юрия Гагарина — первого космонавта планеты.

Н. Толченова

Второе рождение

«Если артист не играет, а живет...» Я встретила эти слова в одном из множества зрительских писем, хранящихся у Петра Петровича Глебова. Письмо—давнее. А мысль, в нем высказанная, содержащая оценку сути артистической деятельности, остается такой же актуальной сегодня, как и в те далекие уже дни, когда молодой Глебов триумфально сыграл роль Григория Мелехова в фильме «Тихий Дон», поставленном С. А. Герасимовым по одноименному роману М. А. Шолохова.

Четверть века — годы, промчавшиеся с той поры, разумеется, не могли не изменить артиста хотя бы внешне. Но оказывается, что некую внутреннюю сущность человека не меняют даже годы. И когда Глебов появляется сейчас на экране в новой картине «Мужики!..», нынешний герой его похож и на состарившегося Григория Пантелеевича (из третьего фильма «Тихого Дона»), и, как это ни странно, на молодого Гришку, неукротимого и полного сил. Именно такое чувство «узнавания» возникает в первых кадрах фильма «Мужики!..» Покажется вдруг, словно само время обернулось каким-то чудом вспять... А потом перед нами начнут жить — не играть, а именно жить, разбираться в жизни, строить жизнь — герои хорошего, доброго фильма «Мужики!..». И тогда все пойдет своим чередом, все встанет на свои места...



П. П. Глебов

Конечно, он совсем иной у Глебова — его новый герой, глава большой крестьянской семьи Матвей Егорович Зубов, чем когда-то был Григорий Мелехов. Они несопоставимы прежде всего по художественному масштабу, да и время, которое их породило, и обстоятельства, в которых им приходится действовать, — все разное. Там — трагедия, развернувшаяся на просторах истории, здесь — мелодрама... И все-таки, повторяю, сходство между героями есть, сходство, прежде всего, духовное. Зерно того человеческого характера, который создает на экране Глебов и в «Тихом Доне», и в картине «Мужики!..», — общее.

Лента «Мужики!..» по жанру своему лента камерная, бытовая, и уже поэтому вроде бы не может каким бы то ни было образом со-

«Тихий Дон». Григорий Мелехов — П. Глебов

прягаться со столь масшабным произведением, как «Тихий Дон». Но ведь и бытовая правда способна стать правдой духовной, если одаряет новым знанием о жизни народной, о самих себе. Картина, поставленная И. Бабич по сценарию, написанному ею вместе с В. Михайловым, раскрывает настоящие человеческие чувства, воплощает сильные и честные характеры. Тон же всему задает Матвей Зубов в исполнении П. Глебова, неуступчивостью и прямотой поведения, благородством души не то чтобы повторяющий Мелехова, но счастливо и светло о нем напоминающий. С мыслью о чертах сегодняшнего бытия, а не быта играет Глебов. Оттого, думается, и расширяется содержание образа, его нравственный потенциал.

Прежде всего благодаря Матвею Зубову нам далеко не все равно, что случится с тремя осиротевшими детьми, которых хотят, но не могут усыновить старики Зубовы. Тут все сложилось трагически: прямой родней, внучкой, приходится Зубовым только старшая девочка, Полина, дочь их сына, о чем сам Павел, давно покинувший сгоряча родную деревню, кажется, даже и не подозревал, не догадывался до тех самых пор, пока не приехал с далекого Севера в гости к родителям. Вернее, Павел, еще находясь в армии, поверил навету, что невеста ему изменила, «нагуляла» дочку с другим. Да и мать Павла подозревала Настену, пока не увидела, как и все в деревне, что Полина-то — вылитый отец. Но теперь умерла Настена, оставив Полину и двух своих сыновей, один из которых приемыш, сиротами.

Ситуация жизненная, хотя и мелодраматически сгущенная. Как здесь легко было перейти к умильному, чувствительному бытописанию! Но вот тут-то и сказался талант П. Глебова, наполнившего не только образ своего героя, но и картину в целом тем острым чувством душевности, справедливости, совестливости, которые столь присущи народу, присущи самой жизни русского села.

«Мелеховские», точнее сказать, шолоховские интонации, найденные и здесь артистом, определяют нравственное значение нового фильма, несмотря даже на какие-то промахи его постановочного решения, на издержки сценария. Образу, им созданному, Глебов придает большую глубину и художественную энергию, а это и всю картину выводит за пределы чисто мелодраматических, пусть и умело обрисован-

ных коллизий, придает ей звучание, близкое к эпическому... Роль Матвея Зубова вроде бы небольшая (главную роль играет А. Михайлов), но актерская ее трактовка сообщила и духовную весомость, и этическую значимость фильму в целом.

В том, как сыгран Матвей Зубов, обнаруживается доля той пронзительной шолоховской сложности внутреннего человеческого существования, какая была достигнута П. Глебовым в фильме «Тихий Дон». Сопряжение этой новой работы с образом, вошедшим в золотой фонд советского кинематографа, несомненно.

Широкими мазками рисуя портрет старшего Зубова, Глебов внутренне объединяет экранную жизнь всех персонажей фильма. Девочка-подросток Полина и маленькие мальчишки (один из них немой: «все понимает, но не говорит») вовсе, кажется, чужие друг другу. Чужие по крови. Но они уже навсегда неразрывно связаны между собой общей жизнью: заботами покойной матери, любовью деда Матвея Егорыча и бабки, короче, той привязанностью, той драгоценной связью, которая, увы, и между родными не так-то легко достижима... Но уж зато и разорвать ее — если она есть — самый страшный грех!.. Так относится Матвей Егорыч к решению административных органов, занимающихся судьбой ребятишек. Разлучить их — значит сломать жизнь... Павла это сложное, горестное переплетение судеб, пожалуй, касается поначалу лишь отчасти... Полину он готов еще «признать» — она вылитый его портрет, а два других осиротевших «мужика» — чужие, они могут расти и в детдоме... И только Матвей Егорыч с его непоколебимой нравственной позицией, с его укоренившимся в душе чувством доброты резко меняет ситуацию.

Но где же тут связь с «Тихим Доном»? — спросят меня. Связь, конечно же, особая — внутренняя. И берет она начало в тех слоях «Тихого Дона», где Шолохов утверждает народную нравственность как основу гуманистической морали. Основу самой советской жизни.

Матвею Зубову, в отличие от Григория Мелехова, конечно, воевать не с кем: Советская власть — всей своей сутью — на его стороне. Но закон есть закон. Люди, которым уже за шестьдесят, люди пожилые, не имеют

«Тихий Дон». Григорий Мелехов — П. Глебов

права усыновить малышей: поздно! И вот эта непреклонность закона, который не обойдешь, шаткая позиция сына Павла, его нерешительность (впрочем, понятная) вызывают в душе Матвея те глубокие переживания, которые заставляют нас, зрителей, забывать о том, что мы находимся в кинозале. Мы ощущаем себя больше чем заинтересованными свидетелями происходящего — становимся его соучастниками. А когда наступает наконец тот счастливый миг, когда не только Полина, но и ее названные братья обретают свое будущее в твердой решимости Павла стать им отцом, мы, наверное, радуемся не меньше, чем герои картины. Некоторая сентиментальность, нарушение чувства меры в финале, конечно же, не идут на пользу фильму, но очищающее душу воздействие картины в целом заставляет перенести на второй план критические замечания в ее адрес.

Вот ведь как много зависит от актера, какая это в фильме величина — актер. Со времени «Тихого Дона» Глебов не изменил себе, своему главному актерскому завету — он действительно горячо, истово живет жизнью того человека, чью историю рассказывает с экрана. Рассказывает не формально, следуя профессиональному долгу, а с полной и безоговорочной самоотдачей.

Собственно, эта удивительная, органическая способность к самоотдаче и покорила чрезвычайно требовательное режиссерское сердце Сергея Аполлинариевича Герасимова, когда он впервые увидел Глебова, кстати, поначалу приглашенного сниматься всего лишь в одной из эпизодических сцен «Тихого Дона». Уже после первой репетиции с ним в роли Мелехова Герасимов увидел, что актер этот выделяется среди других претендентов своим ярко личностным отношением к судьбе героя, к его характеру. Поэтому-то и самый шолоховский текст так легко давался Петру Глебову, когда он играл Мелехова. Он сделал героя как бы всецело «своим» и текст не воспроизводил, а «присваивал»... «Эта важнейшая черта, — замечает С. А. Герасимов, — определяет актеров высокого класса. Актеру-ремесленнику всегда и все очень просто. Есть текст, его надо произнести громко или тихо, по возможности с выражением. Но ведь это не имеет отношения к искусству. Актер возникает в тот момент, когда он до конца воспринял мышление своего героя, выражает его как бы своими словами и поступками. Именно так рождается свобода жизни актера в образе».

Эта искомая и столь необходимая искусству естественная свобода актерского существования в образе и есть то главное, что всегда безошибочно ощущает не только режиссер, но еще и зритель, если артист действительно не «играет, а живет...».

Конечно, прежде всего это дар, который, наверное, никогда не может быть подменен отличным профессионализмом, самыми искусными средствами. Всякий раз это новое открытие, новое ощущение жизни, новое потрясение, от которого и сам художник тоже получает мощные внутренние импульсы, которые питают образ. Боюсь, что научить этому нельзя, это врожденная, а не благоприобретенная способность.

Правда, Глебову с учителями на редкость повезло. В раннем детстве его учили добру и правде в родной семье, тому же учила его и окружающая жизнь. Он вырос в семье агронома, которая жила в поселке Дарьино Звенигородского (ныне Одинцовского) района — вроде бы и недалеко от Москвы, но среди настоящей природы, среди простых трудовых людей, которые детей воспитывали ответственно, требовательно.

— Любимым моим занятием с детских лет были скачки верхом; часто ездил я на деревенских лошадях в ночное. Умел пахать землю, пилил и колол дрова, хорошо косил, знал охоту, любил петь под гармонь за околицей задушевные деревенские песни...

Вот так вспоминает свое детство Петр Петрович. И очень важным кажется его признание, что простой крестьянский труд, все обязанности деревенских мужиков постоянно вызывали у него самое высокое чувство уважения.

— Я, разумеется, не знал, что это мне когда-нибудь понадобится. Но почему-то всегда старался быть похожим «на мужика»: они

мне всегда очень нравились своим серьезным отношением к жизни, что неизменно проявлялось в их поведении. Нравились даже статью, уверенной походкой, лаконичной и выразительной речью. Поэтому, наверное, и Григорий Мелехов сразу оказался мне и понятен, и близок. И не только по духу — это само собой, но даже в том, как он держал себя с окружающими, с близкими, как умел обращаться с конем. И это непринужденное умение, наверное, сразу почувствовал Герасимов. Почувствовал в первые же дни нашего с ним знакомства, хотя я поначалу должен был играть всего лишь проходную, маленькую роль, а о возможности встречи с Григорием и не мечтал!

Действительно, Сергея Аполлинариевича привлекла тогда даже не столько внешность Глебова, хотя статью и лицом он и сегодня еще смахивает на природного казака. Было в Глебове нечто другое, для режиссера более нужное и важное: острая восприимчивость к жизни, открытость души, подлинный артистизм.

Интересно, что до Герасимова незаурядные артистические задатки ощутил в Глебове сам Станиславский. Случилось это, когда Петр был еще мальчишкой, увлекающимся, кроме всего прочего, еще и «театральными» забавами своих братьев и их друзей. Пятеро детей в их семье жили интересно и росли очень дружно (Петр был из них самый младший), хотя и были они (как дети в фильме «Мужики!..») «неродными» — от разных отцов... Когда общим увлечением семьи стал самодеятельный театр, ребятами охотно руководил старший брат, известный впоследствии режиссер, искусствовед Григорий Кристи. Репетиции происходили то в поле, то в лесу, за дачным поселком Дарьино. А поблизости — как раз в Дарьино — отдыхал тогда Станиславский. Однажды, гуляя, Константин Сергеевич случайно набрел на такую ребячью репетицию. И, конечно же, не остался равнодушен к увлечению детей.

Заинтересованность Станиславского носила — как всегда это было у него — характер искренний и деятельный. Под его влиянием

«Емельян Пугачев». Федулов — П. Глебов

Кристи и Глебовы полюбили искусство. Федор, другой брат Петра, стал заслуженным художником РСФСР. Над первыми своими впоследствии широко известными пейзажами Подмосковья он начал работать как раз в ту пору...

Но — вот парадокс! — ныне народный артист СССР Петр Петрович Глебов, несмотря на весь свой интерес и всю свою привязанность к детскому дачному театру, в семнадцать лет, переехав уже в Москву, когда пришел час выбирать специальность, подал заявление в... мелиоративный техникум. Но и этому есть объяснение, и очень важное. Неудер-

жимо притягивала юношу деревня, воля — работа на земле, для земли. Давало себя знать воспитанное родителями, семьей то редкостное свойство души, которое, быть может, делало вчера — и делает сегодня — роли Петра Глебова такими внутренне значительными, незаурядными. Ведь он, кстати сказать, никогда не тиражирует своих героев: все они, сколько их ни было, — разные, но при этом и «положительные», и «отрицательные» наделены сильной волей, способностью к действию, к преодолению...

Константин Сергеевич был жив и еще работал, когда к Глебову наконец-то пришло и окончательно в нем утвердилось главное решение его жизни, его судьбы. В один прекрасный день он все-таки явился в Оперно-драматическую студию Станиславского на приемный экзамен. В тот день Константин Сергеевич сам вел прием абитуриентов. Узнал ли он во взрослом молодом человеке своего бывшего ученика, способного мальчишку из Дарьина?.. Глебов, конечно же, не посмел напомнить о себе. Но показался хорошо. И был принят. И очень скоро получил роль Родэ в чеховском спектакле «Три сестры». Станиславский часто сам вел репетиции, и постановка эта состоялась в 1941 году. Однако же спектакль, созданный Станиславским, был показан зрителям, когда Константина Сергеевича уже не было в живых...

В 1941 году после успешных шагов в учебе Петра Глебова приняли в труппу Московского драматического театра имени К. С. Станиславского. Но поначалу не было еще такой роли, видно, не пришел еще тот час, когда накопленное в учебе вылилось бы в образ, наиболее соответствующий его возможностям... Много позднее, наблюдая за работой Глебова в роли Григория Мелехова, С. А. Герасимов признался, что даже он сам «впервые в своей творческой жизни с такой исчерпывающей полнотой увидел растворение актера в образной задаче».

Представляется очень важной мысль выдающегося советского режиссера о том, что Глебову, по всей видимости, нужен был именно кинематограф. Именно на экране открылись специфические стороны актерского дарования Глебова. «Он — актер, имеющий немалый опыт работы на театральной сцене, ученик К. С. Станиславского, — говорил С. А. Герасимов, рассуждая о даровании Глебова. —Но театр, видимо, не дал ему возможности показать некоторые чисто «глебовские» стороны таланта».

Каковы же эти «чисто глебовские стороны таланта»? И в чем его главная особенность и неповторимость? Мы уже попробовали выяснить это на примере двух фильмов. И теперь можем, наверное, сказать, что в работах Глебова всегда доминирует умение показать героя в неразрывной связи с жизнью, способность наделить его непременно сильным, наступательным, побеждающим характером. Герой Глебова, начиная с «Тихого Дона», герой не по номенклатуре и не по «амплуа», а по широте и требовательности своего собственного отношения к жизни.

Впрочем, сам он отнюдь не склонен переоценивать себя. Душевно щедрый, простой, дружелюбный человек, он наделяет своих любимых персонажей такою же искренней щедростью сердца. В нашем кинематографе именно эти качества особенно нужны. На сцене же Глебову, по всей вероятности, было тесновато. И он, ощущая это, словно бы несколько «тушевался», приглушая свои собственные возможности, свою природную яркость.

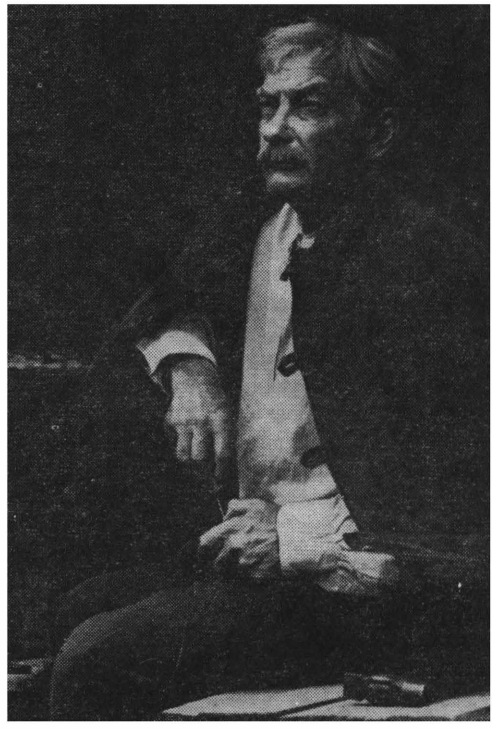
Да в общем-то и не пришлось ему особенно развернуться на сцене Театра имени К. С. Станиславского... Тот же самый 1941 год привел группу актеров этого театра в армию. Все они до единого были добровольцами. Петр Глебов служил в зенитном артиллерийском полку, который впоследствии стал гвардейской дивизией. Почти все актеры были командирами орудий; всем им пришлось защищать Москву — они участвовали в тех тяжелейших боях, которые вели в первые же дни войны наши зенитчики, отвечая на ежедневные массированные налеты вражеской авиации.

Грозная школа военного времени, все ее испытания, признается Петр Петрович, тоже не прошли для него даром. Это они, быть может, отразились, прежде всего, в экранном

образе шолоховского Григория Мелехова. Но и не одного только этого героя. Ведь каждая исполненная Глебовым роль по-своему требовала от актера знания подлинной цены жизни. И он знал эту цену по собственному человеческому опыту. И умел ее выразить, не прибегая к декларативности, а исходя из правды данного характера.

Как раз боевые солдатские традиции, фронтовая школа жизни как нельзя больше пригодились Глебову, который воевал вплоть до победы, до 1945 года. В фильмах «Балтийское небо», «Кочующий фронт», «Морской характер», «Неизвестный, которого знали все» он опирался на собственный опыт, на переживания, которые не были придуманы, а шли от жизни. Стоит ли говорить, сколь важен был жизненный опыт Глебова для работы над шолоховскими фильмами, шолоховскими образами...

В «Поднятой целине» Глебов показал нам Половцева. Роль, конечно, не главная, но какая же трудная, сложная, опять-таки требующая не только полноты актерской душевной отдачи, но и реального опыта. Нелегко было Глебову в роли Сторожева в «Одиночестве» Вирты. Но злобность поступков этих персонажей, их «одичалость» для Глебова тоже объяснимы изнутри. Артист ищет и находит не просто логику характеров. Для него в каждой роли — человек, который и не знает порою, а чаще просто не хочет знать, что он «отрицательное» явление жизни. Он живет на земле и поступает согласно своим представлениям о себе и об окружающем мире, хотя мы не можем принять эти представления. Но мы отрицаем их, а не человеческую жизнь. Герои Глебова остаются людьми, даже если они нам враждебны. Отсюда и их достоверность. О такой именно достоверности образа атамана Федулова, который сперва был соратником Емельяна Пугачева (в одноименном фильме А. Салтыкова), но потом «одумался» и изменил Пугачеву, хочется напомнить. Какая это была горькая, обидная измена, когда человек, показавшийся верным другом, изменяет, предает свой идеал и свою веру, переходит на



«Мужики!..». Матвей Зубов — П. Глебов

сторону врага... Глебов и здесь — в этой небольшой сравнительно роли — находит свои краски, свои особые интонации. Создает он не злую маску, а позволяет нам видеть самую суть предательства, эгоизм корыстолюбия, заживо убивающие самого человека, зачеркивающие его душу...

Думается, и тут вновь оправдалось предсказание С. А. Герасимова, который в дни триумфального появления «Тихого Дона» на экране сказал: «Могут спросить — является ли Глебов «актером одной роли». Я убежден, нет! Специфическая особенность этого артиста в том, что ему противопоказано играть «по указке», пользоваться чужими сведениями и представлениями. Глебов обязательно должен знать о своем герое все, чтобы войти

в его жизнь. Тогда Глебов откроется перед зрителем как первоклассный актер».

В то время, когда картина «Тихий Дон» еще не была завершена и на экраны вышли лишь первые две ее серии, С. Фрейлих в своей статье «Судьба Григория Мелехова» («ИК, 1958, № 4) писал о Петре Глебове, исполнителе главной роли в фильме: «Скажем прямо, в первых сценах картины его принимаешь холодновато и не очень ему веришь. А после картины не допускаешь мысли, что мог быть выбран другой актер... Материал роли он сделал своим и поэтому свободно живет в образе. В любой ситуации, воспроизводящей ли роман, или новой, он ведет себя так, как мог вести себя лишь Григорий Мелехов. Глебов в фильме живет самочувствием Григория».

В этом критическом свидетельстве тех лет привлекает прежде всего беспристрастная и точная оценка наиболее существенного качества, свойственного актерскому дарованию Глебова, — умения всего себя отдавать роли. Мы подчас перестаем даже и подсознательно воспринимать Глебова как актера, исполняющего роль, мы словно не видим актерской работы, перевоплощения как такового. Жизнь героя становится для нас абсолютно самоценной... Именно с этим, думается, связано первоначальное недоверие к актеру, о котором пишет С. Фрейлих. Привыкнув определять уровень мастерства исполнителя некоторым набором различных конкретных приемов и практически не обнаруживая их у Глебова в роли Григория Мелехова, мы вроде бы даже испытываем разочарование, но тем ярче и значительнее наше впечатление от работы актера, когда приходит осознание высокой художественной себестоимости глебовского аскетизма, «бесхитростности», простоты его актерского решения. Когда за непритязательным внешним рисунком, предложенным Глебовым, мы чувствуем истовость, напряжение актерской самоотдачи.

Последовательная бескомпромиссность в ощущении себя Григорием Мелеховым, пожалуй, и была тем единственным и главным актерским «приемом», который позволил Глебову создать подлинно классический для советского киноискусства образ.

С одной стороны, эта бескомпромиссность в актерской игре оказалась удивительно созвучной характеру Мелехова, его темпераменту. С другой — именно она позволила Глебову сыграть не различные стадии сложной эволюции характера Мелехова, а сам характер, его живое движение, а значит, увязать в линию судьбы, судьбы поистине эпической, пронизанной широким дыханием великих исторических событий, все те крутые повороты, которые пришлось пройти Григорию Мелехову... Глебов, постигая героя не в сиюминутных реакциях на те или иные обстоятельства, а в духовной его сути, прорывается к той правде народной жизни, которая сполна выразилась в характере шолоховского персонажа.

Наверное, сегодня Глебову, как никогда, нужен подобный по размаху, по масштабу герой, каким был Григорий Мелехов. Нужен, по всей вероятности, и сценарий, написанный именно для Глебова, дающий возможность создать новый эпический, могучий духом характер.

Впрочем, это нужно еще и нам. Нужно нашему времени, нашей эпохе с ее удивительными коллизиями. Именно такой экранный герой способствует воспитанию молодежи, укреплению гражданственных, патриотических чувств...

Глебов всегда готов к выходу на большую тему. На просторы драматургического материала, отвечающего помыслам, устремлениям, заботам людей двадцатого века. У него столько накоплено, столько обдумано для этого! И хотя мы определили его талант как способность жить, а не «играть» — играть в кино, играть с полной самоотдачей было и остается главной целью существования актера.

Екатерина Вермишева

И все-таки — надежда

Сотни тысяч километров пройдены по дорогам, воздушным трассам, морям и рекам четырех континентов вместе с моими коллегами — оператором Игорем Бланцевым и звукооператором Юрием Оганджановым. Мне довелось увидеть мир таким, каков он есть — во всей ослепительной красоте и во всей чудовищной жестокости. Я видела праздники свободы и горестные будни порабощенных и униженных народов. И сколько бы лет ни прошло, о чем бы ни делала новые фильмы, память моя обречена возвращаться во вьетнамские деревушки, к детям, чьи лица обожжены американским напалмом; в кампучийскую школу, где учителей и детей полпотовцы забивали железными прутьями; в гаитянский квартал, где из земляных нор вылезали полутрупы и брели на свалки в поисках съедобных отбросов...

Тем не менее не случайно все чаще в кадре — вселяющие надежду и бодрость лики свободы, крупные планы тех, кто отстоял или успешно сражается за независимость, национальную самостоятельность, человеческое достоинство. Говоря об этом, вспоминаю свой последний фильм «Репортаж с Карибского меридиана». Его герои — народ Кубы и Никарагуа, патриоты других стран Латинской Америки, континента, охваченного пламенем борьбы против угнетателей, диктаторов всяческих масштабов и мастей, и в то же время — огнем ненависти к империализму, прежде всего к американскому, поскольку понимание того, что Соединенные Штаты Америки — главная опора всех политических тираний, распространилось среди населения куда шире, чем грамотность или умение считать. Презрение, негодование, неприязнь, с которыми простые люди говорят здесь о США, вызваны долгими годами последовательной и циничной поддержки правителями этой страны всего реакционного, человеконенавистнического, жестокого, что выбиралось на свет на крутых поворотах бурной латиноамериканской истории. О подобной репутации США можно было исчерпывающе судить в Никарагуа, где сняли мы большую часть нашей картины. Сорок с лишним лет правления чудовищной диктатуры, существовавшей благодаря американским штыкам и подачкам и рухнувшей под ударами восставшего народа, посеяли столько ненависти к поработителям, что американцам долго еще предстоит собирать здесь горький урожай.

Гражданам освобожденного Никарагуа досталось тяжкое наследство. Семейством Сомосы страна разорена. Вдобавок, по сей день сказываются последствия землетрясения 1972 года: ведь деньги, выделенные международным Красным Крестом на их ликвидацию, Сомоса, как известно, прикарманил. Мы снимали развалины, жалкие лачуги, в которых и сегодня ютятся тысячи жителей страны. Мы снимали первые благоустроенные дома, возведенные народной властью для народа, — но их пока мало, очень мало. Тем не менее в картине они заняли заметное место. И я не приму упрека в отходе от документальной правды, в нарушении на экране реальных жизненных соотношений. Документалист не может выступать бесстрастным фиксатором статистических пропорций. Правда сегодняшнего дня революционно преображающейся страны — это прежде всего правда главной тенденции в ее развитии, это правда демократических перемен. А она наглядно воплощена в этих первых домиках для бедняков! В лицах людей, которые мы сознательно долго и с удовольствием показываем в фильме.

Вот уже скоро два десятка лет, как по распоряжению кровавого «папы Дока» — Франсуа Дювалье, не отмененного и «бэби Доком», его не менее кровавым отпрыском, журналистам запрещен въезд в Гаити — страну-концлагерь, страну кошмаров. Причем не только журналистам из социалистических стран или представителям либеральных изданий Запада — вообще представителям прессы. А кинодокумен-

талистам — тем более. Палачи собственного народа не желают «утечки информации», побаиваются общественного мнения даже в тех странах, чьи правительства поддерживают их или стараются стыдливо не замечать геноцида. Однако нам удалось попасть на Гаити. Мы с Оганджановым смуглы и темноволосы, у Бганцева — вполне европейский вид, но когда гаитянский таксист, возивший нас по острову, поинтересовался, откуда мы, пришлось воспользоваться игрой слов. Я ответила: «Из Джорджии!» — название этого американского штата и нашей Грузии звучит по-английски совершенно одинаково.

Разговорчивый шофер, ставший нашим гидом, предостерег: фотографировать запрещено. И тут же дал понять, что нет правил без исключений: доллар тому, кого снимаешь, и все в порядке. В данном случае железный капиталистический принцип «деньги решают все» неожиданно помог нам, делающим антиимпериалистический фильм.

Кое-что из гаитянских «пейзажей» вошло в картину. Не вошли кадры, о которых я уже упоминала: изможденные, потерявшие человеческий облик существа, выползавшие из каких-то крошечных зловонных лачуг и подземных нор...

Вид нищеты и горя страшен всегда и везде, вызывает острое сострадание у каждого, у кого есть душа и совесть. Но это — когда речь идет о нищете и горе людей. Режим Дювалье уничтожил в них человеческое, подавил малейшие признаки осмысленности бытия, вытравил все, что может побудить к протесту или хотя бы недовольству (это не значит, что среди простых гаитян нет борцов за свободу, но их, по понятным причинам, повстречать не удалось). Пленка зафиксировала опустошенные или наполненные страхом глаза существ, сохранивших лишь элементарные инстинкты. Вспоминаются манкурты из последнего романа Чингиза Айтматова. Вспоминаются подопытные заключенные фашистских концлагерей, прооперированные эсэсовскими хирургами-изуверами. И такое — на пороге третьего тысячелетия нашей цивилизации!.. Некоторые западные документалисты в последнее время злоупотребляют кадрами, смакуя на экране показ жестоких натуралистических сцен, способных иной раз вызвать у зрителя обратную реакцию, либо приучить его к жестокости. Мне думается, что задача документалиста состоит прежде всего в том, чтобы не леденить душу шоковыми съемками, а задуматься над социальными, классовыми причинами жестокости, вызвать у живых желание бороться за правду и справедливость во имя человечности.

Гаити — латиноамериканский вариант фашизма. Теперь я думаю, что увиденное там в значительной степени стало эмоциональной предпосылкой к теперешней нашей работе, которая уже подходит к концу. Новый фильм (у него еще нет названия)—о разных обличьях, которые принимает сегодня мировой неофашизм, о его ближайших политических «родственниках» — терроризме, правом и левом экстремизме. Мы коснемся и проблем, связанных с анархически настроенной частью западной молодежи, покажем и кратко расскажем о тех, кто заражен крайним пессимизмом и разнузданным «наплевизмом» по отношению ко всему, что есть в настоящем и что сулит будущее.

Мы хотели бы показать, что современный неофашизм во всех его вариантах и проявлениях — относительно небольшой, но очень опасный и агрессивный отряд оголтелых людей, которые объективно в конечном счете стоят на страже капитализма и питаются теми же соками, что и их идеологические предшественники. Приставка «нео» говорит лишь о смене поколения, но цели, методы и идеи в основном неизменны: установление диктатуры вооруженным путем во имя уничтожения коммунистического и рабочего движения, а заодно и буржуазно-демократических институтов, чтобы воцарился железный порядок и абсолютный приоритет хозяев — над рабами, белых — над «цветными», сильных — над слабыми.

Мы пытаемся сделать фильм-расследование, фильм-размышление. Уже сейчас мне в общих чертах представляется его видеоряд и не совсем обычное решение дикторского текста — возможно, в виде диалога, в котором мы попытаемся, осмысливая суть неофашизма и терроризма, разобраться в реальных масштабах и опасностях этого явления в жизни Запада.

А пока есть материалы, отснятые в Западном Берлине, ФРГ, Лондоне, Риме, Болонье, есть синхронные записи, интервью, взятые прямо на улицах европейских городов у людей разного общественного положения и разных взглядов. Порой диалоги возникали спонтанно, непроизвольно, как это случилось в Западном Берлине, возле рейхстага. Подходя к этому историческому зданию, невольно вспоминаешь нетленные кадры кинохроники: штурм, огонь, разрывы, лестницы и переходы, прошитые пулеметным огнем, зияющие пробоины в стенах и, конечно, перехватывающая дух панорама, когда на фоне задымленного, израненного неба взвивается над рейхстагом знамя Победы. Перед нашим взором, когда мы приблизились к рейхстагу, предстала почти идиллическая картина, обжигая контрастом с «видеолентой» воспоминаний: на ухо

женной полянке праздно прогуливались молодые люди. У большинства из них, судя по ответам, которые мы зафиксировали на пленку, вид рейхстага не вызывал никаких исторических ассоциаций. И вдруг мы услыхали сзади окрики, оглянулись. Пожилой человек, опершись на палку, уставился на нас в упор и кричал в пароксизме озлобления: «Что вам здесь надо, кто вы такие, убирайтесь!» Он явно слышал наши вопросы, и мы догадались, в чем дело. Я спокойно спросила: «Вы, наверно, защищали райхстаг в 45-м?» «Да, защищал! — на высокой ноте выкрикнул нам самозванный собеседник. — И буду защищать мир от коммунистов!..»

Дух реваншизма живет в «бывших» но, что печальней всего, унаследован и пестуется в неонацистах. Кто финансирует их, расплодившихся в ФРГ и Англии, Италии и Испании? Откуда берутся немалые деньги на вакханалии в мюнхенских пивных, на закупку оружия для итальянских террористов, на экипировку английских последышей Мосли? Сомневаться не приходится: нити ведут в США, к подрывным центрам, к специальным фондам Центрального разведывательного управления. Но фильм-расследование требует удостовериться в этом на месте, а такой возможности пока нет: мы не можем получить визы в связи с недавними санкциями Рейгана.

С оператором картины В. Ходяковым мы вели съемки под Мюнхеном, в местечке Ландсхуд, там неофашисты довольно бурно праздновали день рождения Гитлера. Старые лозунги, та же песня. Разве что внешне эти вояки изменились — почти все поголовно закованы в кожу. Есть среди них и «бывшие», но больше молодых, что особенно тревожно.

Мы взяли несколько интервью у молодых людей, выходивших из зала кинотеатра, где демонстрировался фильм о Гитлере «История одной карьеры». Некоторые из зрителей говорили: да, Германии нужен именно такой человек.

Это жители ФРГ, где неонацистская пропаганда официально запрещена. Официально... Посмотрите наш будущий фильм, и вы побываете в небольшом магазинчике, хозяин которого, бывший эсэсовец, преспокойно торгует портретами фюрера, фашистскими аксессуарами и книжонками со свастикой на обложке.

Тоска по «сильной личности», по новому дуче звучала и в словах некоторых итальянцев, с которыми мы беседовали. В диктаторской власти они наивно усматривают выход из социального тупика — безработицы, инфляции, жилищного кризиса. История ничему их не научила.

В Риме мы снимали сидячую демонстрацию у стен итальянского парламента. Эти люди вложили последние свои сбережения в строительство государственного кооперативного дома. Деньги собирала некая правительственная организация. Но прошло время, дом не строился, а когда потребовали деньги назад, правительство уже несколько раз сменилось и представитель тогдашнего кабинета цинично заявил: обращайтесь к тем, кому вы платили. Таким несчастным и обиженным, пострадавшим от политической нестабильности, наверное, можно внушить мысль о необходимости авторитарной власти, что и стараются делать фашисты.

И далеко не только с помощью устной и печатной пропаганды. Такие варварские акции, как взрыв на вокзале в Болонье, тоже имеют целью дестабилизировать положение, бросить тень на прогрессивные силы.

На полуразрушенной стене рядом с вокзалом мы видели десятки венков, цветов, поминальных записок. Взрыв убил или оставил сиротами многих детей. Мы познакомились с шофером такси Лучано Мантобани. Он рассказал о своем друге Бетти Франческо, тоже водителе такси, по роковой случайности подъехавшем к вокзалу именно в тот кровавый миг. Лучано возил нас в дом к погибшему другу, к его жене и сынишке Федерико. Мальчику 3 года, ему не сказали правды, и он все ждет отца. Водители такси в Болонье часто приходят в дом погибшего товарища, играют с малышом, помогают семье, чем могут. Но Бетти не вернуть. Бандиты добились противоположного эффекта: простые люди в Болонье еще больше возненавидели террористов, с помощью которых несколько лет назад в стране чуть было не произошел военный переворот.

Запомнился старик нищий на одной из улиц Вечного города. Он шел и пел какую-то странную песню. Я спросила, о чем она. Старик остановился и ответил: «Разве вы не видите, я не пою, я плачу. В нашей стране стало невозможно жить. Вокруг убийства, террор, все воруют, обманывают друг друга. Разве это Италия?»

Кстати, посмотрев несколько итальянских телепередач о террористах, нетрудно заметить, какого рода мысли хотят вызвать у зрителей их авторы. «Героев»-террористов авторы стараются показывать то на фоне портрета Ленина, то портрета Маяковского, то с автоматом Калашникова. С помощью таких чудовищных подтасовок, такого провокационного кощунственного монтажа идеологические диверсанты стремятся дискредитировать идеи коммунизма, бросают тень на прогрессивные силы, ничего общего не имеющие ни с «красными бригадами», ни с прочими леваками. А вот о

том, какова глубинная связь крайне левых с фашиствующими организациями в Италии, — ни звука, хотя такая связь явно существует.

Вообще замечу, что советскому кинодокументалисту, делающему фильмы о международной политике, то и дело приходится сталкиваться с ошарашивающей дезинформацией, которую распространяют антикоммунистически, антисоветски настроенные правительства, их печать, весь их пропагандистский аппарат. Никогда не забуду, как в одной из парикмахерских Сайгона, только что освобожденного от продажной клики Тхиеу, меня обступили изумленные вьетнамские женщины — они не могли поверить, что я собираюсь сделать прическу. Пропаганда широко распространила слух, что всех, у кого будет модная стрижка, коммунисты немедленно сошлют в концлагерь. А в Мозамбике, где я побывала вскоре после представления этой стране независимости, симпатичный молодой парень, вполне лояльный по отношению к народной власти и сочувствующий идеям освободительной борьбы, со всей серьезностью убеждал меня, что Советский Союз отобрал у Китая огромную территорию и что китайская стена проходит вдоль Уральских гор.

В моей картине «Пентагон», сделанной в начале 70-х, американская мать, отвечая на вопрос, как могла она отпустить сына во Вьетнам, заявила: «У нас нет другого выхода. Ведь если в мире победят коммунисты, они национализируют наших детей».

Вот так. Ни больше ни меньше...

В нашем новом фильме, посвященном, как я уже сказала, современному неонацизму, мы обязательно уделим внимание молодежным течениям сегодняшнего Запада, таким, например, как панки. (Вообще-то об этом следует сделать отдельную картину.) Мы сняли несколько любопытных эпизодов и сумели записать некоторые интервью. Снимая панков, я пожалела, что фильм будет черно-белым. Их внешний вид невероятно экзотичен. Представьте себе молодого человека, у которого волосы по обеим сторонам головы выбриты, а по центру, от лба к затылку — прическа в виде петушиного гребешка... ядовито-зеленого цвета. Это один из многочисленных вариантов панк-моды. А панк-идеи, панк-убеждения? Их довольно ярко иллюстрирует вот такое интервью с четырнадцатилетней девочкой на одной из улиц Западного Берлина (привожу дословно).

— Можно с тобой поговорить?

— Мне сейчас некогда, тетка, меня дружок ждет, хотим любовью подзаняться.

— Давай договоримся и встретимся завтра.

— Не знаю, что будет завтра.

— Говорят, вы курите марихуану, гашиш?

— Да, кейфуем.

— Что же с тобой будет через три года!

— Эх, тетка, через три года вообще ничего не будет...

Вот оно, самое страшное, чем заражены многие молодые на Западе, — безверие, смиренность перед якобы неизбежной мировой катастрофой, нравственная атрофия.

Многие, но далеко не все. Мы работали в Европе в те дни минувшего года, когда по улицам и площадям Бонна, Лондона, Рима, других столиц и городов прокатились невиданные по размаху антивоенные демонстрации и митинги — против размещения американских ракет, против нейтронной бомбы, против агрессивной политики Вашингтона. В этих манифестациях приняли участие люди разных возрастов и национальностей, взглядов и убеждений, разных профессий и социальных групп. Их объединяло ясное понимание того, что мир — это общее дело всех, а значит — каждого. Небо ведь над головой одно. А задумавшись над этим, нельзя не прийти к выводу, что именно Советский Союз, страны социализма прежде всего стоят на страже интересов мира, служат залогом стабильности в жизни планеты. Противостоят тем силам реакции, которые порождают терроризм, агрессию, настроения реваншизма. Это вселяет надежду, говорит о том, что здравый смысл и воля к миру должны возобладать над безумством и отчаянием.

С верой в это и делаем мы свой фильм.

Интервью вел Г. Симанович

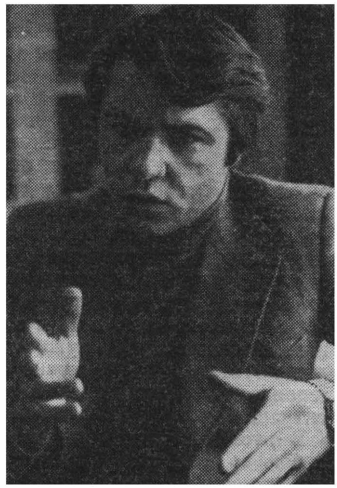
Александр Фатюшин

Когда есть характер...

Как-то принято считать, что моей первой работой в кино была роль сержанта Карпенко в фильме «Весенний призыв» режиссера Павла Любимова. Хотя дебютировал я у Андрея Смирнова в картине «Осень». Тогда я только-только окончил актерский факультет ГИТИСа, еще не успел как следует войти в труппу Театра имени Вл. Маяковского, как вдруг — приглашение сниматься. Да еще от режиссера, который поставил «Белорусский вокзал», фильм, завоевавший широкое признание. Встреча на съемочной площадке с А. Смирновым, доказавшим свое умение работать с актером, дала мне какой-то особый творческий за-

ряд, заставила меня, делающего первые шаги в кинематографе, о многом задуматься, на многое взглянуть по-другому, а главное, помогла понять на практике, что фундамент искусства — правда самой жизни. От нее надо идти, на нее опираться, и тогда сумеешь найти нужное самочувствие в роли, добьешься верного психологического рисунка.

Уроки первой пробы в кино сказались в работе над следующей моей ролью — образом сержанта Карпенко в фильме режиссера П. Любимова «Весенний призыв». Сценарий Александра Миндадзе, рассказывающий о новобранцах, о буднях армейской службы, сразу привлек к себе новизной в разработке темы, нетрадиционностью образа, который мне предстояло воплотить. Вспомним, что во многих фильмах наставника молодых солдат изображали тогда односторонне: как фигуру ортодоксальную, прямолинейную, ограниченную чисто служебными функциями. Сценарий «Весенний призыв» отказывался от схемы, предлагал актеру вглядеться прежде всего в особенности человеческого характера. Начались съемки, и я включился в увлекательный творческий процесс. Благодаря постоянной работе мысли, фантазии сценариста (он все время присутствовал на съемочной площадке) и режиссера появлялись новые сцены, образ становился объемнее, и роль, задуманная как роль второго плана, превратилась в одну из главных в фильме. Работать было все интереснее — чем дальше, тем больше. Режиссер вел в глубь характера героя — внутренне сосредоточенного, требовательного, но с душой чуткой и доброй, сумевшего понять другого человека и найти путь к нему. Мне до сих пор дорог сержант Карпенко, дорог своей добросовестностью, порядочностью, своим неотступным желанием воспитывать не только хорошего солдата — настоящего гражданина.



Конечно, мне приятно, что картина и, в частности, роль Карпенко получили такой резонанс. В том, что роль вышла, в большой мере заслуга А. Миндадзе и П. Любимова, которые помогали создавать образ, прежде всего исходя из моей актерской индивидуальности.

Как и каждому актеру, мне важно увидеть в сценарии живой характер, а не какие-то его приблизительные, размытые контуры. Я не верю, когда мне говорят: «Сейчас характера еще нет, но, знаете, мы потом допишем, доделаем, выявим...» «Потом» этого не происходит. Если роль изначально не написана, хорошего результата никогда не получится, как бы ни старались режиссер и актер. Здесь нет противоречия с тем, что говорилось выше о работе над «Весенним призывом». Да, многое тогда уточнялось и переделывалось, но характер сержанта Карпенко был выписан с самого начала. Это и давало возможность развивать, обогащать его, искать дополнительные краски к образу.

После «Весеннего призыва» сразу посыпались предложения сыграть военных. Однако все они были чем-то похожи на Карпенко. К примеру, мне пришлось отказаться от главной роли в фильме «Старшина», так как она полностью повторяла линию поведения сержанта Карпенко. Хочется ведь играть разноплановые роли... Читаешь один сценарий, другой... Здесь герой — инженер, там — врач, летчик. Профессии разные, а характер один и тот же. И поэтому от актера требуется всего лишь органично произнести текст. Особенно вдумываться, кого же ты играешь, нет необходимости. Предлагаются стереотипы, отсюда возникает стереотип актера.

И, конечно, я был рад, что следующая работа в фильме «Москва слезам не верит» оказалась совсем иного плана. Мне довелось сыграть судьбу. Судьбу в принципе хорошего парня, но не выдержавшего испытания славой.

Сниматься в этой картине я согласился еще до того, как прочел сценарий: режиссер Владимир Меньшов так сумел рассказать о моем будущем герое, что я не только ясно представил его характер, но и открыл перспективу работы в фильме. Хотелось создать образ не нравоучительный, но поучительный. Я старался сделать своего Гурина симпатичным, располагающим к себе — тем сильнее будет боль за него, стремился играть не просто спортсмена, ставшего жертвой собственной популярности, а трактовал образ шире — согласно общей идее фильма: все зависит от самого человека, он хозяин своей судьбы.

Думаю, зритель тогда принимает твою работу, когда удается увлечь ею. Увлечь, вызвав живой интерес к герою. Правда, порой случается и так: читаешь сценарий и кажется, что роль можно сыграть, есть от чего отталкиваться. Потом смотришь — не по-

лучилось. Мне представлялось, что в фильме «34-й скорый» я сумею создать характер человека в общем-то сильного по нашим временам, способного совершить поступок, причем в обстоятельствах исключительных. И во время съемок были найдены интересные ситуации, в которых раскрывался герой. Но кадры эти не вошли в картину.

Обидно бывает, когда характер «исчезает» в результате монтажа, остаются только намеки на него. В комедии «Дамы приглашают кавалеров» я сыграл прапорщика Виктора. Что можно сказать о нем в итоге? Наверное, лишь то, что он подтянутый и вежливый... Сценарий же предлагал иное: образ абсолютно примитивного человека, способного мыслить только «от» и «до», воспринимать только внешнюю сторону явлений. И на съемочной площадке образ так и строился. А в процессе монтажа фильма за его пределами остались как раз те две большие сцены, которые, собственно, и характеризовали персонаж.

Сейчас я снялся в восьмисерийном телефильме «Россия молодая». Картину поставил на Студии имени Горького режиссер И. Гурин по одноименному роману Ю. Германа. Фильм посвящен становлению первого русского флота, выходу России к Балтийскому морю и победе, одержанной Петром I над шведами. Я играю роль таможенника Афанасия Крыкова. Почти во всех фильмах с моим участием действие происходило в наши дни. Здесь же конец XVII — начало XVIII века. Поэтому приходилось решать новые для себя задачи, постигая особенности данной исторической эпохи.

Главная черта моего героя — честность. В романе у Ю. Германа сказано: «...суров он к кривдам и неправдам, в чьем бы обличии они ни были. Да только не изменит капитан знамени, которому присягал; нет, не тот он человек, можно на него положиться, можно ему верить, как самому себе». Он по совести выполняет свой долг, не пропуская контрабанду. Его пытаются подкупить, предлагая золото, — безрезультатно... И такой человек оказывается «белой вороной» среди людей, стремящихся к легкой наживе. Он им мешает, и они по сути вынуждают его к самоубийству. Афанасия спасает человек, который становится как бы его опекуном, помогает подняться по служебной линии. Но опять неподкупность героя ставит его в сложные ситуации.

В итоге мой герой погибает в бою со шведами. Гибель его закономерна: такой человек оказывается помехой в обществе, где всесильны бесчестие, корысть, подкуп.

Пожалуй, впервые после фильмов «Весенний призыв» и «Москва слезам не верит» я столкнулся с возможностью создать полнокровный, многомерный человеческий образ. До этого, увы, в основном приходилось преодолевать несовершенства драматургического материала, как говорится, «вытягивать» роль. В Афанасии Крыкове мне близка цельность его души: если любит, то всем сердцем, если предан делу, то до конца. При этом он бывает и трогательным, и в чем-то смешным даже... Но главное — это человек, верный своему долгу, России.

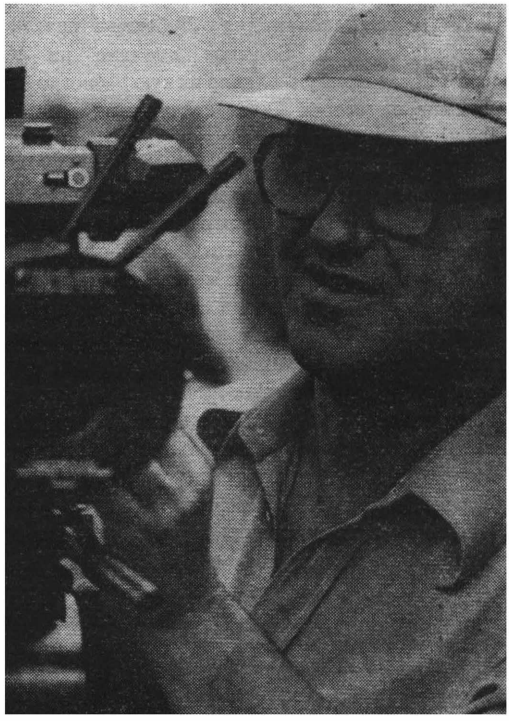
Меня всегда привлекали люди больших страстей, с развитым чувством долга, натуры романтичные. Поэтому в картине «Россия молодая» работал с энтузиазмом и большой отдачей. И. Гурин такой режиссер, у которого на съемочной площадке прекрасная деловая, рабочая обстановка: все организовано, актеры не простаивают по три-четыре часа. Кажется, объем работы колоссальный, и вдруг в смену снимают такое количество метров, что к следующей съемке уже не успеваешь как следует подготовиться. С одной стороны, вроде бы ты рад — так все идет быстро и четко, а с другой, думаешь: господи, куда гонимся? Куда лечу, зачем? Ведь есть моменты, над которыми надо хорошенько подумать, есть сцены, где нужно остановиться, поработать основательно. Боюсь, что в результате спешки что-то важное и ушло. Впрочем, я отношу это прежде всего к себе, к своим просчетам.

...После просмотра той или иной картины часто можно услышать: вот сейчас бы все переделал, все бы сыграл иначе. У меня никогда не было такого ощущения. Как сыграл, так сыграл. Другое дело, возникает мысль: зачем снимался? Хочется, чтобы этот вопрос мы задавали себе все реже и реже.

Интервью вела Е. Сергеева

Марина Голдовская

Феномен Павла Лебешева



П. Лебешев

Первые самостоятельные работы Павла Лебешева — большая новелла в фильме «Город первой любви» и фильм «На углу Арбата и улицы Бабулипас» — не привлекли к себе особого внимания. Сняты картины были вполне грамотно, а местами даже интересно по фактурам, манере работать со светом, умению приблизить игровой кинематограф к документальности. Но чего-то в них не было. Пожалуй, не было «изюминки». Они были явно слабее дебюта, оставшегося, впрочем, известным лишь узкому профессиональному кругу: новелла о гражданской войне, которую Лебешев делал с режиссером Андреем Смирновым, осталась незавершенной, на экран не вышла, но тем не менее именно она позволяла судить о появлении нового, многообещающего операторского имени.

Заговорили о Лебешеве, когда на экраны вышел «Белорусский вокзал», вновь снятый с Андреем Смирновым. Впрочем, разговор, как правило, не был хвалебным: при самой высокой оценке фильма зрителями и критикой операторская работа вызывала немало нареканий. Лебешева обвиняли в серости, небрежности, в отсутствии творческого поиска.

Сейчас, пересматривая эту ленту, ставшую уже историей советского кинематографа, действительно видишь в ней немало операторских просчетов и все же не воспринимаешь как неудачу. Прямолинейность, лапидарность операторских решений вряд ли можно здесь расценивать как творческую робость, как неспособность тогда еще начинающего оператора на большее. Здесь статичность камеры умышленна, ничего броского, отвлекающего внимание от актеров, от их игры. Все целиком подчинено режиссерскому замыслу — никаких самоцельных операторских эффектов, призванных демонстрировать собственное мастерство. Видимо, как раз это умение полностью подчинять камеру общей задаче фильма и сыграет потом особую роль в профессиональной судьбе Лебешева, хотя тогда именно оно навлекло на него критический огонь. Кроме того, «Белорусский вокзал» почти полностью был снят в естественных интерьерах, что позволило добиться достоверности атмосферы и правды

фактур. Эта новая для Лебешева практика съемки оказала большое влияние на всю его последующую творческую биографию; отныне он всегда будет стремиться, если, конечно, позволяет материал, работать в естественном интерьере.

Пожалуй, наиболее очевидным операторским недостатком «Белорусского вокзала» была работа с цветом. Этому есть свои объяснения. Фильм задумывался как черно-белый, лишь за несколько дней до начала съемок было принято решение снимать его в цвете. Но стилистика изображения, исходившая из драматургии фильма, уже была рассчитана на простоту и аскетичность черно-белой пленки. У цвета же своя логика, свои выразительные возможности. Перестроиться на ходу оператор тогда не сумел: не хватило мастерства и опыта.

Критические замечания не обескуражили Лебешева. Он с присущим ему напором навалился на следующую работу. Ею стал фильм «Свой среди чужих, чужой среди своих», принесший оператору по-настоящему заслуженный и громкий успех.

Ю. Ханютин в статье, посвященной этому фильму, со свойственной ему афористичностью подметил, что Никита Михалков «вошел в режиссуру, как светский щеголь на вернисаж. Вошел шумно, весело, ослепляя каскадом режиссерских приемов». Перефразировав эти строки, их можно отнести к Лебешову: каскад его операторских приемов поражал смелостью, рискованностью и раскованностью. Казалось, для него не существует никаких устоявшихся канонов, норм ОТК, неизбежных ограничений профессии, связанных с возможностями пленки, оптики, осветительных приборов.

В этом фильме — корни будущей манеры Лебешева. И хотя эта картина не была для него, как для Михалкова, первой, он с тем же азартом, какой был характерен и для режиссера-дебютанта, пробовал наиразнообразнейшие возможности операторских решений, экспериментировал с предельными световыми режимами, с движением камеры, неожиданными тональными соотношениями, то максимально приглушенными, то контрастно сталкивающими глубокую темноту и ослепительный свет. Сюжет картины, сочетавший приключенческую остроту с психологизмом в разработке харак-

«На углу Арбата и улицы Бубулинас»

теров, давал благодатный материал для поисков в области формы. Лебешев отдавался им с увлеченностью. Казалось, что выпущенный им из бутылки джин с ненасытной жадностью спешил исполнить все его операторские желания, сотворить представлявшиеся прежде недоступными чудеса.

Фактически впервые столкнувшись в этой картине с проблемой цвета, Лебешев сделал попытку выдержать фильм в едином колорите, придав изображению характер старых дагерротипов. Блеклый коричневато-зеленый тон с сильными пересветами, в которых намеренно терялась деталировка, как на выцветших от времени фотографиях, как бы погружал зрителя в далекие 20-е годы, озаренные романтическим ореолом. Этот сквозной колорит в наиболее острых сюжетных моментах Лебешев буквально взрывал введением ярко-красного цвета (как, например, в сцене убийства Шилова или в сцене отхода эскадрона). Неожиданный и сильный цветовой акцент взнервлял изображение, усиливал драматический накал сюжета.

Оператор расправлялся с цветом броско и, пожалуй, даже демонстративно. Драматургическая обусловленность его была слишком явно проакцентирована. В следующих своих картинах Лебешев продолжал развивать этот прием, но более тонко, органично, как бы подспудно готовя зрителя к переходу в новое эмоциональное состояние. В них он будет так же свободно и просто, без колебаний и комплексов соединять в одно целое цветные и черно-белые куски, изящно и артистично оправдывая техническую необходимость художественным заданием.

В «Своем среди чужих...» Лебешев активно использовал съемку с рук, к которой впоследствии будет прибегать все реже и реже. Этот прием, органичный для детектива, в целом не свойствен, как мне кажется, манере Лебешева, для которого динамика внешняя менее существенна, чем динамика внутренняя, достигаемая за счет тщательнейшей работы над психологическим климатом эпизода.

Для того чтобы больше не возвращаться к приему движущейся камеры в творчестве Лебешева, хочу, забегая вперед, отметить, что этот прием, осуществленный с применением самой современной техники «Стедикэм» в «Обломове» и «Спасателе», не кажется мне органичным для его манеры, и даже совершенство технического исполнения не убеждает в художественной целесообразности этого приема. Эти сцены, на мой взгляд, инородны общей необычайно пластичной образной структуре данных фильмов.

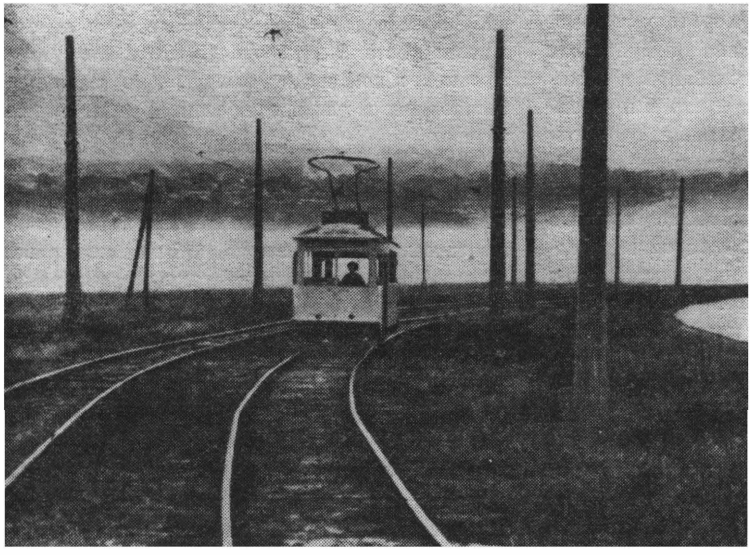
И еще одно обстоятельство, на которое хотелось бы обратить внимание. Оно особенно явственно обнаруживается, когда просматриваешь фильмы Лебешева в последовательности, обратной хронологии их создания. В первых его лентах по-новому открываются ростки тех свойств операторской манеры, на которые иначе можно было бы не обратить внимания. Лебешев уже в «Своем среди чужих...» нащупывал пути живописного решения фильма. Правда, это было лишь начало поисков, весьма далекое от конечного результата, но и оно было немаловажным. Строя кадр линейно, графически, Лебешев стремился в то же время к его цветовой организации и гармонии. Однако экспрессивность изображения, вытекавшая из задач остросюжетного жанра, требовавшая сильных зрительных акцентов (отсюда — съемка ручной камерой, нарочитая «случайность» композиций), не давала возможности сколько-нибудь последовательно углубиться в поиски живописности. Но то, что было достигнуто в фильме «Свой среди чужих...», не окажется бесплодным и для последующих работ оператора.

Впрочем, когда «Свой среди чужих...» только вышел на экраны, прогнозировать будущее оператора, выплеснувшего на экран весь свой пластический темперамент, было еще рано. История операторского искусства знает немало примеров, когда молодой оператор шумно «входил в профессию», поражал новизной приемов, приковывал к себе внимание, на время становился даже примером для подражания. Но истинная ценность любого таланта должна пройти испытание на прочность. Последующие картины оператора — и не одна, а несколько — выявляют духовный и художнический уровень его творчества, глубинную силу индивидуаль-

ности. И, к сожалению, далеко не каждому дано пройти это испытание, подтвердить свое право называться художником. Лебешев это право не просто подтверждал каждым своим новым фильмом, но всякий раз поражал стремительностью роста, набирающей силу зрелостью, неповторимым своеобразием почерка. Он рос прямо-таки «на дрожжах» — за какие-нибудь пять-шесть лет из молодого оператора, подающего надежды, он превратился в мастера, одного из лидеров сегодняшней операторской школы. Фамилия Лебешева в титрах любого, даже небольшого короткометражного фильма — уже гарантия его высокой изобразительной культуры. Так же, как раньше ходили «на Урусевского» или «на Пилихину», сейчас ходят «на Лебешева». И любой кинооператор с нетерпением ждет его новой работы: что он покажет, чем удивит на этот раз?

●

В отличие от многих своих коллег, Лебешев практически не знает простоев: уже много лет подряд он идет от фильма к фильму, успевая в течение года снять две, а то и три картины. Для нашего кинематографа это явление достаточно редкое. Сложнейший производственный процесс работы над фильмом требует от всех членов творческой группы предельного напряжения сил — духовных и физических, высочайшей, интенсивнейшей творческой отдачи. Как бы ни был высок профессионализм оператора, каким бы богатейшим опытом он ни обладал, нужна передышка между картинами — перевести дыхание, чтобы со свежими силами начать новую работу. Лебешев себе таких передышек не дает. За последние четыре года он снял «Неоконченную пьесу для механического пианино», две серии сложнейшей в производственном отношении картины «Кентавры», две серии фильма «Несколько дней из жизни И. И. Обломова», «Пять вечеров», «Спасателя», две короткометражки для «Дебюта», «Родню», «Февральский ветер», «Наследницу по прямой», и сразу — запуск следующей картины. При этом ни одна из перечисленных работ не стала для Лебешева проходной. Они все — главные, снятые на высоком уровне профессионального мастерства, отмеченные необычностью, яркостью таланта, к тому же картины относятся к разным киножанрам, основаны на материале самом разнообразном: тонкая чеховская драматургия соседствует с жестким политическим сюжетом, современная трагикомедия появляется сразу вслед за сложней-



«Раба любви»

шей экранизацией классического романа Гончарова, в перерывах между съемками двух его серий снят камерный фильм из недалеких пятидесятых годов. Хотя подобная «всеядность» для оператора — дело достаточно обычное, не многим, как Лебешеву, удается в каждой из работ добиться продуманности стилевого решения, реализовать замысел практически без потерь. Когда смотришь его фильмы, кажется, что он работает без натуги, легко добиваясь задуманного, и что вообще все у него получается как-то само собой. Конечно же, это не так. Конечно, за этой легкостью операторского письма — огромный, выматывающий труд. Но «невидимые миру слезы» действительно остаются невидимыми, а экранное изображение поражает свободой, артистизмом, изяществом.

Наверно, из всего этого — из стремительности движения в искусстве, ярко выраженной индивидуальности видения, принципиальной многоликости, интенсивной работоспособности и складывается то, что можно назвать «феноменом Лебешева». Феноменом, который не перестает удивлять и профессионалов, и зрителей.

●

Вопросы профессионализма в операторской работе, как ни в какой иной, остры и всегда актуальны. Сейчас эта проблема тем более животрепещуща: новые возможности, открытые бурным ростом техники, требуют и нового, гораздо более высокого профессионального уровня, часто отменяют те критерии и нормы, которые еще недавно казались навсегда установленными для профессии.

— Оператор должен быть сначала профессионалом, а потом уже художником,— к этому разговору Лебешев возвращается постоянно.— И вообще, что значит: быть художником? Дал бог талант — будешь художником, не дал — что же тут сделаешь! Но при наличии высокой профессиональной культуры операторская работа все равно должна достигать определенного уровня. Вообще любой кинематографист должен стать сначала хорошим профессионалом-виртуозом; а если к этому прикладывается еще и талант... Да и талант без профессионализма долго не выдержит.

То, о чем говорит Лебешев, известно давно. Нас всех учили этому еще с институтских лет — и в теории, и на практике. И все же эти очевидные вещи далеко не для каждого становятся формулой жизни. По-разному складываются биографии операторов. Кому-то везет — и, минуя стадии ассистента оператора, второго оператора, молодой выпускник ВГИКа сразу получает постановку. У других период подготовки к самостоятельной работе затягивается, вынужденное «ассистентство» не приносит радости, убивая энтузиазм и творческий пыл: к старту можно прийти уже перегоревшим. По мнению Лебешева, у обоих вариантов свои недостатки. Любой оператор, начинающий самостоятельную творческую жизнь, должен овладеть достаточным комплексом знаний по всем аспектам техники и технологии кинопроцесса. Для этого требуется время и собственный опыт — не с чужих слов, а свой, личный. Все надо испытать самому: постоять как следует у камеры, освоить все тонкости работы со светом, провести немало часов в лаборатории у проявочных и копировальных машин. И весь этот опыт лучше всего приобретать либо до начала учебы во ВГИКе, либо учась в нем. Но только не потом, когда снята уже дипломная лента и когда так хочется — да и самое время! — поработать на полную выкладку.

Эта точка зрения — результат собственного пути Лебешева на «Мосфильме» — от механика по обслуживанию киноаппаратуры, через ассистента и второго оператора до оператора-постановщика. И, судя по всему, он не жалеет о тех десяти годах, в течение которых набирал профессионализм. Лебешев учился на кинооператорском факультете ВГИКа заочно, работая с Л. Косматовым над трилогией «Хождение по мукам» и над «Судом сумасшедших» с Г. Егиазаровым и А. Харитоновым. Потом помогал отцу — Тимофею Павловичу Лебешеву на картинах «Тишина» и «Щит и меч». Этот выбор мастеров, у которых, работая, учился Лебешев, он не склонен считать ни случайностью, ни результатом поспешного выбора. Ведь снимали же тогда на «Мосфильме» и С. Урусевский, и В. Юсов, и Л. Пааташвили, но Лебешев не стремился работать с ними, считая, что талан-

ту научиться нельзя, учиться надо профессии. Он даже составил себе что-то вроде индивидуальной программы обучения, шел работать к тем операторам, у которых мог набраться в первую очередь профессионализма.

Сегодня, наблюдая за работой Лебешева на площадке, видишь, что техникой он владеет в совершенстве. Умеет выжать из нее максимум возможного, добиться необходимого результата при минимуме технических затрат. Каждому, кто трудится рядом с ним, спокойно, потому что оператор знает досконально любой участок работы — он сам поработал на каждом. И атмосфера в операторской группе особая — Лебешев умеет ценить все технические и вспомогательные профессии, он знает, какого опыта и квалификации они требуют и как много зависит от любого, самого как будто незаметного сотрудника.

Уже много лет подряд Лебешев работает с постоянной группой — с механиком, вторым оператором, бригадой осветителей. Они все понимают его с полуслова, четко представляя себе, чего он от них добивается, делают все для реализации общего замысла. Они все время — в состоянии «полной боевой готовности». И Лебешев, в свою очередь, может с легкой душой положиться на каждого из них. Эта нацеленность на длительное сотрудничество характерна для всей группы Михалкова — Адабашьяна—Лебешева. Не только основной костяк группы: режиссер — художник — оператор, но и большинство других членов съемочного коллектива уже много лет работают вместе. Это сопряжено с немалыми производственными сложностями: обычно, когда съемочный период заканчивается, все операторское звено переходит на другие картины и к моменту запуска собрать прежнюю группу — дело почти невозможное. Чтобы сохранить за собой постоянный коллектив, в перерыве между фильмами, которые Павел Лебешев снимает в главном и постоянном своем содружестве с Никитой Михалковым, он работает с другими режиссерами — «держит группу». Это устраивает всех, и оператора в первую очередь, так как постоянную практику он считает залогом владения профессией. Заполучить Лебешева в операторы мечтает любой режиссер, и потому он имеет счастливую возможность выбирать только тот материал, над которым ему интересно работать, и только тех режиссеров, общение с которыми приносит творческую радость.

Так из фильма в фильм работает эта удивительная группа, состоящая из великолепных профессионалов, сплоченная многолетним сотрудничеством и простой человеческой дружбой. Именно в этом надо искать секрет высоких — и творческих, и производственных — результатов ее работы. К примеру, фильм «Пять вечеров» был снят всего за 26 дней — срок для нашего кинематографа небывалый. Естественно, что достигнуть этого можно было лишь при высокой организованности и высоком профессионализме не только операторского звена, но и всех работников съемочной группы. И в этом бесспорная заслуга Никиты Михалкова, среди многих кинематографических талантов которого наисущественнейшую роль играет талант организатора, умеющего почувствовать психологию людей.

Вот так семь лет назад он «почувствовал» Лебешева, пригласил его снимать свою первую картину. «Мне отрадно,— говорит Н. Михалков,— что Пашу мы обнаружили не столько по его работам, сколько по личным качествам, которые тогда мы знали лишь по слухам о нем. Эти качества показались нам с Адабашьяном, с которым мы уже тогда сошлись, чрезвычайно полезными для творчества. Лебешев обладает, с одной стороны, поразительной внутренней парадоксальностью, неожиданностью видения, а с другой — напором, мощью, клокочущей энергией. Мы пригласили его «по наитию». Решили: давай попробуем! Тот Лебешев еще не был сегодняшним Лебешевым, он становился им постепенно, его человеческие качества формировали его как творческую личность».

Союз с Михалковым и Адабашьяном стал счастливым событием в жизни Лебешева. Хотя, конечно, он был бы прекрасным оператором, работая и с другими режиссерами. И Михалков тоже снимал бы прекрасные фильмы с каким-нибудь другим оператором. И все же, думается, судьба не зря соединила их.

Встреча с Соловьевым на «Спасателе» тоже

оказалась на редкость удачной и своевременной для обоих. Взаимопонимание, возникшее в работе над этой картиной, повлекло за собой продолжение содружества в работе над «Наследницей по прямой».

«Разве с глазом своим дискутируешь и разглагольствуешь? — Смотришь и видишь. Разве сердцу своему говоришь: бейся в таком-то ритме? Оно бьется само. Разве с грудью своей обсуждаешь диапазон дыхания, когда охватывает волнение? Подобная «синхронность» видения, ощущения и переживания, какая связывает нас с Тиссэ, вряд ли где-либо и когда-либо встречалась еще». Эти строчки, обращенные С. Эйзенштейном к своему верному сподвижнику Эдуарду Тиссэ, знакомы каждому оператору прямо-таки «с пеленок». Необходимость именно таких отношений в съемочном коллективе — и прагматическую, и творческую, и человеческую — понимают все. Но просто п о н и м а т ь мало. Синхронность видения и чувствования не достигается одним лишь логически-рассудочным путем. Единство взглядов не создается только на основе профессионализма. Должно быть еще и духовное родство — именно оно способно родить гармонию.

Фильмы Михалкова — Лебешева одухотворены этой гармонией, вызывают ощущение цельности, слитности всех компонентов — сценарной, режиссерской, актерской, операторской, звукооператорской — работы и удивительной легкости, с которой такая слитность достигается. Это, на мой взгляд, и есть подтверждение творческого единства режиссера и оператора. Той самой синхронности видения и чувствования, о которой писал Эйзенштейн.

●

«Актер — лицо картины», — говорит Лебешев, и в этом они с Михалковым также единомышленники. Актер в их фильмах — главный носитель идей, его игре подчинено все. Школа актерского мастерства, которую прошел сам Ми-

«Неоконченная пьеса для механического пианино»

«Кентавры»

халков, снимаясь у многих режиссеров, дала ему доскональное знание природы актерского творчества, умение выжать из исполнителя максимум того, на что он способен.

Но как ни велико место актера в фильмах Михалкова — Лебешева, начало изобразительное от этого не страдает, не ущемляется в своих правах. Режиссер и оператор утверждают искусство пластическое, в котором изображение не просто комментирует фабулу, иллюстрирует сюжет, но вступает с ним в сложные эстетические отношения, оно создает как бы второй вектор, придающий драматургии объем и многомерность, выражающий глубинный эмоциональный смысл. Изобразительный ряд углубляет событийный, помогает выявлению духовной сущности происходящего в кадре. Он всегда ведет свою партию, помогает создать ту ауру, в которой существуют герои, благодаря чему в их словах, жестах, поступках обнажается внутренний смысл действия.

Когда-то Чаплин на вопрос, почему он так мало внимания уделяет операторской работе, сказал: «Я сам вне обычного, и ничто необычное мне не нужно». Актерская пластика, актерская выразительность для него имели первостепенное значение. И ничто — в том числе и изображение — не должно было отвлекать внимание зрителей от актера. И сегодня есть режиссеры, которые осуществляют свой замысел сходным путем. Для Михалкова и Лебешева при непременном солировании актера первостепенно важен и другой сильнейший компонент в общем звучании роли — пластика, изображение. Миру их фильмов присуща чувственная осязаемость, наполненность всеми нюансами живой жизни — светом, движением, реальной звуковой атмосферой. Здесь отнюдь не педалируется натуральность, естественность, не делается акцента на верности реальности. Мир этих фильмов — это не буквалистская копия жизни, это прежде всего мир, возникший в сознании таких-то и таких-то художников и поданный в их трактовке.

Из всех фильмов, снятых Лебешевым в последние годы, «Пять вечеров», пожалуй, самый аскетичный. В нем отсутствует то, что принято считать главными составляющими современного операторского языка: цвет и подвижная мизансцена с перетекающими крупностями. Па-

литра средств ограничена приемами, кажущимися сегодня почти архаичными.

В самом деле, здесь те же принципы раскадровки, которые господствовали в кинематографе 40—50-х годов: эпизоды слагаются преимущественно из статичных планов разной крупности, внутрикадровый монтаж почти отсутствует, изображение черно-белое, лишь в последний кадр картины вводится приглушенный цвет. Монохромное изображение тех лет имело свою эстетику, кадр был насыщен тонкими нюансами света и тени, операторы филигранно отрабатывали фактуры, подчеркивая объемы. Лебешев, прошедший основательную школу у лучших операторов того времени, и в частности у своего отца, искусного мастера выразительного освещения, конечно, хорошо знает специфику такого рода кинематографа: свои первые фильмы он снимал в его эстетике. Работать со светом он умеет и любит. И хотя «Пять вечеров», в отличие от большинства других его картин, снимались не в реальных интерьерах, а в мосфильмовских павильонах, где имеются все технические возможности для решения сложнейших задач художественного освещения, тем не менее все привычные для черно-белого кинематографа световые каноны нарушены — Лебешев не поддался соблазну копировать операторские приемы тех лет, хотя как будто имел для того все основания: «Пять вечеров» делались как ретрофильм, как воспоминание о безвозвратно ушедших пятидесятых, и изобразительная манера, казалось бы, должна была полностью соответствовать стилю кинематографа того времени.

Но ведь ретрофильм не есть просто подражание, копирование, это взгляд из времени сегодняшнего на время прошедшее, и именно эту дистанцию времени должна была передать принятая Михалковым и Лебешевым стилистика изображения. Они решили ввести в нее фактуру хроники, сохранив при этом внешние признаки кинематографа того времени как своеобразный знак остранения. Изображение подчеркнуто «патиной времени»: оно не только окрашено коричневатым тоном сепии, что в сознании зрителя невольно ассоциируется со старой выцветшей от времени фотографией, но выглядит как бы спечатанным с энного контратипа, как обычно выглядят хроникальные кадры, принадлежащие истории. Изображение огрублено, его контраст многократно усилен, объемы и полутона, нюансы света и фактуры словно бы изъяты напрочь. Предельное ограничение средств операторской палитры Лебешев сделал художественным приемом. Прием этот для оператора рискован и неблагодарен: он дает повод для обвинений в профессиональной небрежности, во множестве огрехов, очевидных любому мало-мальски сведущему оператору. Действительно, проработка деталей почти начисто отсутствует, лица освещены вне законов традиционного классического портретного рисунка, создаваемого комбинацией рисующего, контрового и заполняющего света, — странно плоское освещение буквально впечатывает фигуры в фон, на глубину кадра нет и малейшего намека... Но главное, конечно, не в возможных упреках. Сведение к минимуму изобразительной палитры могло привести к обеднению художественного результата — ведь помимо задач стилистических изображение должно помочь раскрытию психологии характеров, их внутренней сути, должно предлагать ключ к драматургии, выявлять эмоциональную атмосферу каждого эпизода.

И вот, работая как бы на нижнем пределе возможностей своей профессии, Лебешев достигает поразительного результата — по умению передать чувство через изображение. На протяжении всего фильма нас не покидает щемящее, пронзительное чувство сопричастности судьбам героев, мы испытываем к ним боль и сострадание. Конечно, многое идет здесь от актеров, от самой драматургии, от режиссуры. От того естественного ностальгического переживания, которое возникает в любом из нас, когда вспоминаются годы молодости. Но при том очень многое идет от оператора. Какими средствами он это делает?

Первое, что обращает на себя внимание, — это предельная чуткость авторов к обрисовке внешних примет времени: быт тех лет перенесен на экран с поразительной точностью. Мы видим знакомых слоников, салфетки «ришелье», громоздкий шкаф, телевизор КВН,

старого образца телефон в коридоре, сгрудившиеся столики на кухне. Но во всем этом не только быт «коммуналки», но поэзия «коммуналки», штрихи, дорогие памяти каждого, кто это видел и пережил. С пронзительной точностью переданы и внутренние, глубинные приметы, относящиеся к духовной жизни и не имеющие конкретного, очевидного материального носителя. Это то, что принято называть «воздухом времени»: он разлит в мелочах и подробностях человеческих отношений, нюансах настроения и общения, жестах, взглядах, интонациях, бытовых реалиях.

Манера Лебешева в этом фильме вроде бы совсем не «лебешевская». Обычно его кадры красивы, гармоничны, свободны, полны течения полнокровной жизни, пронизаны ее струящимися токами. Помимо эмоционального переживания от них испытываешь еще и наслаждение чисто эстетического свойства, как от живописного полотна, исполненного хорошим мастером. Здесь — все по-другому. Кадры статуарны, шероховаты по композиции, как это нередко бывает при хроникальной съемке или даже съемке «скрытой камерой», в них зачастую попадают источники света — лампы, торшер, ночник, создающие высокие «запредельные» пересветки. От этих источников падают жесткие, не смягченные привычным заполняющим светом тени. Лица героев освещены плоско — как это бывает при документальных съемках в неприспособленных для кинематографа помещениях. Если обычно главное внимание оператора сосредоточено на отработке глаз, то здесь портреты освещены так, что именно глаза оказываются в глубоком теневом провале, а свет падает туда, куда ему по привычным канонам падать совсем не положено — на шею, подбородок или плечи, создавая яркие пятна, ничем не смягченные и не уравновешенные. Эти яркие световые пятна на общем фоне и сами источники света вносят в композиции дополнительную дисгармонию. Тональных градаций практически нет, изображение жесткое, контрастное. Единственное, что чуть смягчает его — это коричневатый оттенок, в который черно-белое изображение вирировано при печати на цветную пленку. Но при всей скупости, даже скудности операторских средств именно они создают поразительно впечатляющий эффект, оказываются эмоционально заразительными. За неэффектно, «некартинно» освещенными лицами героев прочитывается их внутренний облик — незащищенная чистота, ранимость, искренность. Здесь не просто умело и к месту найденные приемы портретного света — здесь нечто гораздо большее: умение оператора жить жизнью своих героев, сопереживать их потерям и обретениям, ощущать их боль как свою собственную.

Конечно же, композиция любого кадра из «Пяти вечеров» продуманна, но это не рассудочная выверенность, а интуитивная настроенность на определенный камертон. Лебешев так строит кадр, так раскладывает внутри него светотень, кладет блики, пересвечивает одну часть кадра и затемняет другую, что в целом рождается ощущение глубокой душевной неустроенности героев, тревожного ожидания и зыбкой надежды на то, что пока только намечается, что может возникнуть между ними. Рождается ощущение такого нужного им обоим сближения. Конечно, выбор Михалковым актеров — Любшина и Гурченко, молодость которых совпала с молодостью героев «Пяти вечеров», — оказался на редкость точен и сам по себе во многом определил настроенность зрительского восприятия. Но и оператор своими средствами создал то, что домысливается за скупыми репликами и сдержанной манерой игры актеров.

Вот для примера сцена, где сидящий на диване Любшин поет, наигрывая на гитаре. Странно строит оператор кадр: актер сдвинут к самому обрезу экрана, свет непривычно падает на него, освещая подбородок и шею, в опущенных вниз и затемненных глазах трудно что-либо прочесть, блики падают на спинку дивана, почти слившуюся со стеной. Камера держит всю сцену на статичном плане, но все вместе — и композиция, и освещение, и сама поза актера, и песня, которую он поет, — придают происходящему на экране оттенок затаенной грусти, странной и притягивающей. Интонация восприятия задана в основном через изображение. Оно дает зрителю возмож-

«Пять вечеров»

ность почувствовать духовный мир героев, глубинный объем их характеров. Это уникальное для оператора умение и составляет одну из основных особенностей манеры Лебешева. И поэтому, несмотря на внешнее отличие «Пяти вечеров» от других работ оператора, это типично «лебешевская» картина.

Когда пытаешься анализировать работы Лебешева, невольно напрашивается слово «чувство». Ему, как оператору, присуще какое-то особое чувство кинематографа. Оно складывается из многих качеств: высокой живописной культуры, ощущения пластики кадра, умения передать динамику света и цвета, наполнить двухмерное пространство экрана живыми токами жизни. Лебешев ощущает кинематографический материал как стихию, в которой все подвижно, все в смене ритмов, в изменчивости состояний. Кадр в его картинах всегда полон движения — не только внешнего, физического, но и внутреннего, отражающего развитие авторской мысли. За этим движением всегда интересно следить, в нем многое не понимается впрямую, в лоб, но все угадывается, прочитывается как бы «между строк». Манера Лебешева органически сочетает в себе «кинематограф действия» и «кинематограф настроения». Раскладывать эту образную систему на составляющие элементы — дело сложное и, наверное, малоблагодарное, тем более что в отдельности каждый из его излюбленных приемов не является открытием. Пожалуй, секрет таланта Лебешева (кажется, именно это и имеет в виду Михалков под понятием «парадоксальность») прежде всего в самом характере его человеческой индивидуальности, соединившей в себе экспрессивность и мягкость, озорство и изящество, азарт и неторопливость, вдумчивость и рискованность и ко всему этому — врожденный, природный артистизм. Все эти черты личности Лебешева в соединении с высоким профессионализмом (конечно же, при условии интересной драматургии и режиссуры) дают такой яркий художественный результат.

Случается, что в лебешевском решении того или иного фильма усматривают влияние живописи, к примеру, Федотова, Венецианова или кого-то из иных мастеров русской школы. Эти параллели не кажутся мне необходимыми для понимания манеры оператора. Конечно, искусство Лебешева впитало в себя богатейший

опыт мировой живописной культуры. Приступая к очередной работе, особенно если она связана с историческим прошлым России, он тщательнейшим образом готовится, изучая иконографический материал. Естественно, материалом изучения становится прежде всего изобразительное искусство. В «Обломове» есть композиции, заставляющие вспомнить Венецианова, Сороку, Федотова, Федора Толстого. В «Механическом пианино» несложно угадать мотивы Серова, Левитана, передвижников, даже Врубеля... Однако прямые аналогии здесь ничего не проясняют. Хотя в творчестве Лебешева и сильно живописное начало, оно не исчерпывается воздействием на него каких-то конкретных мастеров.

Операторское искусство, начиная с истоков своего становления, развивалось через усвоение живописной культуры. Оперируя зримыми образами, оно, естественно, обращалось к тому виду художественного творчества, которое ему наиболее близко, к живописи. Однако возможности черно-белого кинематографа существенно сужали палитру средств операторского искусства. Поиски зрительной образности были в основном сосредоточены на линейной и графической организации пространства кадра, необходимый драматический эффект создавался с помощью светописи и тонального решения. И хотя многим операторам почти удавалось преодолеть отсутствие цвета всемерным расширением черно-белой гаммы, кинематографическое изображение все же оставалось беднее и явно проигрывало в изобразительности живописным полотнам. Экрану не хватало цвета.

В семидесятые годы переход на цветную пленку в нашем кино стал всеобщим, что и открыло новый этап в развитии операторского искусства. Экранное изображение обрело красочную многоцветность, зрительная образность его возросла. Но это еще не означало, что произошло освоение цвета как художественного средства. Для многих картин цвет был лишь способом раскраски изображения, достижения бо́льшего жизнеподобия.

Именно тогда операторы, как и в далекие 20-е годы, снова вплотную обратились к изучению живописного наследия. Решая проблемы колорита, цветовой композиции, проработки световых нюансов, они вновь и вновь вглядывались в хорошо знакомые картины. Не для того, чтобы повторить их на полотне экрана, а чтобы научиться тому, что живопись накапливала в течение веков, поднять кинематограф на новый уровень изобразительной культуры, чтобы сделать его язык еще более гибким и эмоциональным.

Труднее всего было справиться в цветном кино со светом. Пленка искажала привычные соотношения, достигавшиеся в живописи без каких-либо технических затруднений. Высокие световые контрасты, перепады света и тени приводили к цветовой грязи на экране. Преодолеть эти недостатки, органически присущие пленке, стоило немалых усилий. Кроме естественных профессиональных проблем операторского искусства, необходима была психологическая перестройка на иные критерии оценки фотографического качества изображения. Когда Леван Пааташвили в «Романсе о влюбленных», нарушив все принятые нормы контраста, соединил в одном кадре сильнейшие пересветки с глубокими теневыми провалами, его материал был забракован ОТК. И нелегко было доказать техническую допустимость такого материала, его пригодность для массовой печати. Основным аргументом для доказательства стала художественная необходимость этого новаторского по тому времени приема.

Тенденция к расширению диапазона тональных градаций при работе с цветной пленкой стала, пожалуй, главной в операторских поисках середины 70-х годов. Каждый оператор шел своим путем. Лебешев в те времена применял для «Рабы любви» метод предварительной засветки пленки, позволивший получить на экране глубокие тени без искажения цветопередачи. К изобразительной манере этого фильма вполне приложим термин «киноживопись» – с «Рабы любви» началась последовательная, принципиальная приверженность Лебешева к живописному кинематографу: выдержанный в единой изобразительной стилистике, этот фильм состоял из целой серии кадров-картин, блистательных по композиционно-

му, цветовому и световому решению. Казалось даже, что любой наугад выбранный стоп-кадр, взятый в раму, может смотреться как живописное полотно, гармонически целостное, обладающее композиционной и логической соразмерностью. При этом движение, постоянно меняющее композицию, нисколько не разрушало этой гармонии. Экрану оказалось подвластно все то, что совсем недавно было доступно лишь живописи: колористические решения, достоверно-естественные и в то же время по-настоящему художественные световые эффекты, создающие экранную образность.

Фотографическая природа кино предполагает высокую степень жизнеподобия, отражения реальности в формах, наиболее близких ей самой. Если проводить аналогию с живописью, то кино наиболее близок изобразительный реализм, хотя на протяжении всей истории развития киноискусства были попытки расширить сферу его изобразительных возможностей — эксперименты Ганса Рихтера, фильмы немецкого экспрессионизма, французского авангарда, поэтическая ветвь в нашем кино. Эти поиски так или иначе ассимилировались прозаическим кинематографом, хотя усвоению подобных поэтических возможностей многое препятствовало, и в немалой мере ограничения монохромной черно-белой шкалы, несовершенство цветной пленки. Пожалуй, именно в 70-е годы произошел поворот к подлинной киноживописи: отмена прежних технических ограничений, опыт, накапливавшийся на протяжении многих десятилетий, позволили работать в самых разных изобразительных манерах — добиваться прозрачности акварели и густоты масляного мазка, воплощать мгновенный импрессионистический эффект светового блика и материальную плотность, вещественность цветовых фактур. В этом смысле «Раба любви» Михалкова — Лебешева очень показательна: она сконцентрировала в себе те поиски, те достижения, которые к середине 70-х годов стали в кинематографе важнейшими.

В творческой биографии его создателей этот фильм стал как бы промежуточным звеном между детективно-приключенческим фильмом «Свой среди чужих...» и драматичной, тонкой чеховской лентой «Неоконченная пьеса для механического пианино». В «Рабе любви» соеди-

«Несколько дней из жизни И. И. Обломова»

нились элементы этих двух столь непохожих друг на друга картин, разные жанровые пласты которых оказались крепко сцеплены между собой изображением, поистине ставшим душой фильма.

Щемящее чувство рождает это странное соседство: жесткие, суровые эпизоды борьбы подпольщиков с белогвардейцами перемежаются нелепо курьезными эпизодами жизни дешевой «киношки». Эти разные сюжетные, жанровые, интонационные линии смыкаются в судьбе актрисы — звезды русского дореволюционного кино Ольги Вознесенской. Она пытается жить в своем прекрасно иллюзорном мире, резко контрастирующем с реальностью, которая ее окружает и которую она не хочет и не может осознать. Столкновение двух этих полярных миров — реального и призрачного — становится той стержневой основой, на которой строит оператор изобразительный ряд фильма.

На протяжении фильма Лебешев постоянно меняет манеру «письма», переходя от четкого графического рисунка к мягкой растушеванности линий, размытости второго плана, акварельной прозрачности цвета. Скупая жесткость графики — там, где герои соприкасаются с реальностью, где изображение смыкается с подлинными документальными съемками тех лет, словно бы продолжая их, наделяя вымышленных героев плотью живых персонажей истории. Живописность, обращение к нюансам света и цвета — там, где в центре внимания индивидуальные судьбы, переливы чувств, любовь с ее обретениями и утратами.

Наш зрительский опыт привычно отсылает нас к произведениям живописи, заставляя искать сравнения и аналогии. И хотя подобные аналогии здесь вряд ли уместны, нельзя, наверное, не вспомнить полотна импрессионистов, произведения «мирискусников». Действительно, трактовка Лебешевым цвета и света, размытые фоны кадров близки полотнам Ренуара, Мане; прекрасные парковые ландшафты, в которых словно растворяются герои фильма, чем-то напоминают работы Бенуа, Сомова. Так же, как живописцы начала века, Лебешев чрезвычайно внимателен к передаче на экране среды, просвеченной воздухом, светом, солнцем. Подобная изобразительная манера выбрана здесь, думается, не только из желания достовернее передать определенный период истории, отраженный художниками той поры, но — главное — тем, что в их полотнах мотив призрачности, зыбкости человеческого существования получил наиболее яркое воплощение. Эта тема — одна из важнейших и в «Рабе любви».

Удивительны по красоте и внутренней наполненности портреты Вознесенской. Ее белая широкополая шляпа светится, как, парус, окружая героиню романтическим ореолом. Ее с Потоцким фигуры, растворенные в переливающейся солнечными бликами зеленовато-голубой листве парка, выглядят, как мираж. В финале фильма стремительно мчащийся трамвай теряется, тает в ослепительно-белом тумане, как бы унося Ольгу в небытие, в вечность.

Лебешев создает этот зыбкий, призрачный, ирреальный мир тонкой светописью, акварельной размытостью линий. Используя термины чисто профессиональные, он добивается изобразительного разнообразия в кадре с помощью несложных и давно известных средств: манипулирует экспозицией, объективами, освещением. Все, что связано с миром актрисы, снято мягкой оптикой, размывающей контуры, экспонирование по тени наполняет кадр светом и воздухом, контровой свет придает изображению изысканную пластичность. Жесткая широкоугольная оптика подчеркивает перспективу, выстраивает линии в графичные композиции с четкими светами и тенями. Экспозиция по свету сразу «сажает» тональность, мир как бы меркнет, теряет романтическую приподнятость — в него вторгается суровая и страшная реальность. Теперь кажется, что все это очень просто. Но надо было это придумать, почувствовать, увидеть, а это доступно только художнику.

●

Живописность манеры Лебешева истинно кинематографическая: ощущение пластики, движения присуще ей не просто как композиционное развитие кадра, но как динамика света и цвета. Кадр живет всеми своими компонентами: действие, происходящее в нем, обусловле-

«Спасатель»

но не только изменениями мизансцены, не только переменами состояний героев и их поступками, но постоянной подвижностью световых эффектов, цветовых соотношений, органически выражающих драматургический и эмоциональный смысл происходящего. Лебешев достигает поразительной достоверности световой среды. Но сама эта достоверность для него — не цель, а средство. Средство создания необходимой эмоциональной атмосферы.

Если проследить эволюцию кинематографического изображения, главной ее тенденцией было приближение к реальности. Современный экран научился передавать объем, фактуры, воссоздавать любую среду, передавать самые сложные эффекты освещения. Общий уровень операторского искусства неизмеримо возрос. И все же лишь немногие кинематографисты умеют так «напитать» кадр токами живой жизни, чтобы заставить зрителя забыть о зеркале экрана. Таким талантом обладает Павел Лебешев. В его фильмах — реальность полнокровна, но самое главное — она окрашена отношением художника, выражает его концепцию мира.

Середина 60-х годов была для кинематографа периодом повального увлечения документальностью. Стремление к свободе композиции, случайности и шероховатости кадра, более привычные для хроники, чем для игрового кино, намеренно «нехудожественное» освещение, максимально близкое к характеру реального света, съемка в подлинных интерьерах, внимание к правде второго плана, среды, фактурам стали чертами изобразительного стиля многих фильмов тех лет. Увлечение это постепенно прошло, но не бесследно: оно подняло кинематограф — воспользуемся словами М. Ромма — «на новую ступень реализма». Тенденция к максимальной достоверности заметна и в творчестве Лебешева.

Он нередко снимает в павильонах, но все же явно предпочитает естественный интерьер. Это предпочтение иногда можно объяснить производственными причинами. К примеру, в «Кентаврах», когда легче было найти подходящее здание для съемки Президентского дворца, чем строить очень сложную декорацию. Сходными обстоятельствами объясняется и использование реального интерьера — многокомнатной квартиры Ильи Ильича в «Обломове» или огромных школьных коридоров и классов в «Спасателе». И все же, надо думать, не только соображения технологии заставляют Лебешева всякий раз упорно стремиться в реальный интерьер. Особенно показательна в этом плане его работа над «Родней», где большая часть фильма сня-

та в маленькой, тесноватой квартире современного дома.

Казалось бы, что для опытных кинематографистов построить в павильоне декорацию, выверенную и рассчитанную для удобства установки света и движения камеры, обставить ее типовой мебелью (кстати, именно она в картине и используется, только не реквизиторская, а личная, принадлежащая хозяевам квартиры, в которой велись съемки фильма) и снять без лишних сложностей все необходимые эпизоды. Однако авторы фильма предпочитают арендовать квартиру на шестнадцатом этаже типового блочного дома в Днепропетровске, где весь фильм и снимался, сохранить в ней всю обстановку, добавив лишь те некоторые детали, которые должны были пролить свет на характеры ее обитателей. В результате на экране — убеждающая в своей подлинности квартира, обжитая теплотой живого быта. Но едва ли не самое главное — это возможность связать в едином кадре происходящее в этой конкретной квартире с жизнью, идущей за ее окном, в том большом мире, частью которого является жизнь героев фильма. Скажем, когда сыгранная Н. Мордюковой героиня выходит на балкон, вместе с ней выходит на балкон и камера и медленно наезжает на реальный стадион, где по гаревой дорожке бежит одинокий бегун. Этот прием сопровождения героя прочно сцепляет его с кипящей за пределами индивидуального мира жизнью, придает происходящему на экране более глубокий, обобщающий смысл. Думается, именно поэтому Лебешева так привлекает реальный интерьер: он неотделим от находящегося за его пределами б о л ь ш о г о м и р а.

Его излюбленная оптика—сверхсветовые объективы «Дистагон». Она дает возможность использовать естественные источники света, не разрушать их рисунок насильственным киноосвещением. Работа на нижних пределах освещен-

«Родня»

ности позволяет достичь на экране ощущения поразительной подлинности света. Свет струится сквозь занавески, пляшет бликами по полу, на стенах, пробивается сквозь гардины, просачивается сквозь щели. Этот искрящийся, хрустальный, мерцающий свет весь в движении — как в жизни. Лебешев удивительно умеет смешивать свет естественный — солнечный или пасмурный, холодноватый — с теплым искусственным — от свечей, от ламп. Он владеет мастерством схватить тончайший рефлекс, создающий правду фактур, выявляющий объемы. Смешение света — искусственного и естественного — с разными цветовыми температурами позволяет добиться неповторимой убедительности световой атмосферы, сделать кадр волнующе эмоциональным. Он умеет *видеть* свет, подмечать в природе редкие, необычные световые состояния, созвучные драматургическому смыслу эпизода. Уличив такой момент в реальной действительности, он будет добиваться подобного эффекта на пленке.

Последний кадр в «Обломове» — «Маменька приехала!» — как рассказывает сам П. Лебешев, он снимал долго, целых две недели. Точнее, не снимал, а ждал, ежедневно выезжая рано утром с группой на место, пока не схватил то состояние света, которое, однажды увиденное, поразило его.

Интересно, что Лебешев никогда не ставит свет на актера. Прежде всего он добивается определенного светового эффекта в интерьере, рисунок же света на актере будет зависеть от общего освещения, от общей световой атмосферы. Актер лишь часть среды, он неразрывно с ней связан. Отсюда такая монолитность всех компонентов операторской палитры. Свет у Лебешева глубоко драматургичен. Любая перемена эмоционального состояния кадра имеет свое внутреннее обоснование. Изменение светового рисунка всегда увязано с тем, что происходит на экране, вытекает из драматургии сцены, выражает ее глубокий смысл. Этому принципу оператор верен, снимая и в интерьере, и на натуре.

В «Неоконченной пьесе для механического пианино» в открывающий картину безмятежно-солнечный пейзаж барской усадьбы оператор вводит ощущение какого-то неясного пока, но подспудно зреющего внутреннего беспокойства. Оно выражается в соединении внутри одного кадра резких контрастов света и тени: основная мизансцена разворачивается в тени деревьев, а фон, второй план, сильно пересвечен и прочитывается почти как мираж. По мере развития событий противоборство света и тени усиливается, тень преобладает, действие все больше погружается во мрак, доходит до своей кульминации в «сцене при свечах», где происходящее на экране становится едва различимым, затем экран взрывается фейерверком света, чтобы снова погрузиться в полутьму раннего рассвета — в сцене истерики Платонова. Поэтому финал фильма — ослепительно-яркий, залитый солнцем кадр спящего мальчика — прочитывается как звучащий во всю силу аккорд, полный надежды и веры. Несмотря на столь очевидно выраженную драматургичность света, он нигде, ни в едином кадре не воспринимается как надуманное, рассудочно привнесенное средство — настолько глубоко он органичен действию, точен по замыслу и воплощению.

Тот же принцип работы со светом получил свое дальнейшее развитие в «Обломове». Затхлая, пропыленная квартира Обломова с наглухо зашторенными окнами в начале фильма слабо освещается просачивающимися сквозь занавески струями света, обрисовывающими детали сонного быта ее хозяина. Серовато-коричневая тусклая и скучная тональность интерьера взрывается яркими бело-голубыми потоками солнечного света, врывающимися в квартиру с приездом Штольца, — в застоявшуюся жизнь Ильи Ильича он вносит движение и энергию. Цвет и свет набирают силу, кадр наполняется жизнью, в нем все оживает. Драматургия света помогает авторам выстраивать сюжетные линии Обломова и Штольца: Илья Ильич упрямо прячется от ярких солнечных лучей — зашторивает окна, захлопывает двери, Андрей так же упорно пытается вовлечь друга в водоворот жизни, стремительной, бурлящей, переданной на экране через интенсивность света и цвета (проезды экипажа по заснеженному Петербургу, сцены в залах министерства, эпизод «приема заморского гостя» и т. д.).

В этом фильме характеры героев вычитываются не столько из их поведения и поступков, то есть из сюжетной, фабульной канвы, сколько из той ауры, которая их окружает. В снах Обломова изображение заставляет зрителя буквально кожей ощутить воздух детства, воздух, вдохнувший в маленького человека навсегда, на всю жизнь нежность и ласковость, доброту и мягкость, ранимость и душевную незащищенность. Этот воздух пропитан негой праздности и полусонной медлительности, впитавшейся в Илью Ильича с молоком матери и сделавшей из него Обломова. Все это постигается скорее чувством, чем разумом: экран пронизан ослепительным розоватым светом, в который окрашиваются для каждого из нас воспоминания о «счастливой, невозвратимой поре», от него как будто исходит материнское тепло, пробуждающее в нас память детства.

Кадры детства маленького Обломова с матерью заставляют вспоминать прекрасные полотна мастеров Возрождения. Дело здесь не во внешнем сходстве, тем более что эти планы совершенно самобытны, оригинальны по композиции, по освещению, вполне современны по своему изобразительному решению, но по своей наполненности они столь же высоки и духовны.

У меня и сейчас перед глазами стоит кадр стоящих на коленях и молящихся маленького Ильи Ильича и его матери: в глубокой черноте комнаты с открытой в солнечный сад дверью — ярко светящиеся фигуры в белых одеждах, нежные воздушные контуры которых просвечены ослепительно-розоватым теплым светом. Пластика фигур, подчеркнутая чернотой фона, нежная гамма тепловатых тонов, со всеми цветовыми нюансами переданная внутри солнечного потока, необычность и в то же время удивительная реальность свето-тонального эффекта — все это вызывает откуда-то из подсознания детское восприятие мира, детские переживания, смысл и содержание которых невозможно выразить словами. Изображение не объясняет, — оно будит чувство.

Чувство кинематографической пластики, присущее манере Лебешева, проявляется во всем: в решении колорита, световой среды, построении линейной графики. Эпизод «катания на коньках» в «Обломове», состоящий из одного длинного кадра — отъезда от маленького катка с тремя фигурами до сверхдальнего общего плана, открывающего удивительную чисто русскую панораму: здесь все совсем просто и все полно щемящей пронзительной красоты. В чем секрет этого кадра? Его обаяние трудно перевести на язык словесных определений. Нежность изгиба холмов, плавность извива реки, то, как «раскиданы» по кадру деревья и расположены фигуры, как изменяется масштаб изображения по мере трансфокаторного отъезда, втягивающего в кадр все новые и новые детали, бело-голубой колорит, сливающий цвет снега и неба, акварельная прозрачность линий, мягкий, желтоватый свет неяркого солнца, освещающего зимний пейзаж, — все это складывается в истинно живописное кинематографическое полотно — образ прекрасной одухотворенной природы.

Натуру Лебешев снимает мастерски, она у него всегда красива. Но дело все же не только в красоте. Сила его пейзажей — в духовной наполненности, в их способности нести авторские мысли, чувства, заражать зрителя своим настроением — теплотой, грустью, нежностью. И если говорить о корнях и истоках операторской манеры Лебешева, то они в традициях русской культуры, ее литературы, ее живописи с их высокой духовностью, пристальным вниманием к человеческой душе.

Павел Лебешев снимает Россию пронзительно — именно не красиво, а пронзительно, — передавая строй русской души, русского характера, его органической слитности с природой.

В «Спасателе» природа присутствует не как фон и даже не как атмосфера действия, а как один из равноправных героев фильма. Снятая Лебешевым природа наполняет все происходящее каким-то особым, высшим смыслом, духовностью, в ней прочитывается гармония и чистота, — то, к чему так стремятся молодые герои. В «Родне» действие происходит в городе, где есть все приметы современного градостроения, его стиля и размаха: новые многоэтажные дома, великолепные стадионы, модерновые кафе, суперэстакады и мосты. На фоне урбанистических пейзажей и развивается сюжет. Но

вкрапленные в эту изобразительную канву всего несколько планов деревенской натуры с ее неброской красотой и покоем как раз и создают ту разность потенциалов, то напряжение между полюсами, которое придает происходящему драматизм, смещая жанровые координаты фильма (режиссер определяет жанр картины как психологическую трагикомедию).

Манеру Лебешева нелегко анализировать — все ее элементы соединены так естественно и изящно, так неразделимо слиты, что отпадает желание задаваться вопросом, почему свет поставлен так, а не иначе, чем вызвано изменение цвета в кадре или смена крупности плана и т. д. Кадр не обозначает, а выражает и потому не расшифровывается, но эмоционально схватывается. Он так же богат оттенками смысла, переливами чувства, как сама жизнь.

●

При знакомстве с работой Лебешева на съемочной площадке в днепропетровской экспедиции фильма «Родня», а затем в мосфильмовских павильонах на съемках «Наследница по прямой» не переставало удивлять, как быстро, точно и как будто легко, спокойно делает свое дело операторская группа. Как четко исполняет она распоряжения главного оператора, как без нервотрепки и суеты разрешаются все конфликтные ситуации, без которых невозможен, никакой творческий процесс. Как продумана и подготовлена к началу съемки каждая мелочь. И если возникала необходимость перестроиться на новый (не оговоренный заранее) план, а то и объект съемки, делалось это уверенно, быстро, с минимальными потерями времени. Операторская группа словно бы вообще не тратила на свои нужды ни минуты съемочной смены, которая вся была отдана актерам.

— Знаешь, твоя манера работы мне очень напоминает нашу, документалистскую. Все так оперативно, легко, без натуги... —так я начала интервью с Павлом Лебешевым.

На съемках фильма «Родня». В центре — П. Лебешев

— Это только кажется так. У нас же расписано все до мелочей. Я себе изображение придумал и точно знаю, как все должно быть. Все зависит от того, в каком контексте будет находиться тот или иной кадр. Иногда он может быть даже неинтересен сам по себе, но в общем движении картины, если мы все правильно задумали, он обретает художественность. А хронику или документальное кино я снимать не умею, хотя пытался много раз. Меня всегда тянет снимать так, как я и снимаю, а это не имеет ничего общего с документалистикой. Потому и не получалось...

— В какой степени ты допускаешь при съемках отклонение от задуманного, от записанного в режиссерском сценарии?

— До ухода совсем в противоположную сторону. Артисты что-то могут предложить, натура что-то новое подсказать — иногда все по-другому происходит, когда начинаешь снимать. Единственное, что неизменно — это драматургия. Мы с Михалковым и Адабашьяном всегда очень тщательно работаем над режиссерским сценарием — не для отписки, не для производственного отдела, а для себя. Когда все продумано и расписано, неизмеримо легче работать. Что-то менять, от чего-то отказываться проще, чем приходить неподготовленным. Я просто не понимаю, как можно выходить на площадку без подготовки. Знаю, что некоторые операторы именно так и работают: приходят на съемку и начинают экспериментировать: давай сюда прибор поставим или лучше сюда передвинем. Вроде бы кажется, что это поиски. А это не поиски, это элементарная непрофессиональность. Например, не должно быть так, что надо снять интерьер на 600 полезных метров, а оператор не знает, куда блик положить. Все надо заранее продумать, проверить, промерить, наконец. Короче, я должен быть стопроцентно готов.

— А блик этот ты можешь заменить каким-то другим или будешь цепляться именно за тот, придуманный?

— Конечно, в зависимости от условий съемки я не буду так уж держаться за этот придуманный заранее блик, я всегда найду способ, как воссоздать нужный мне эффект другими средствами. Мне важен не столько сам блик, сколько общий характер освещения, световой эффект, работающий на драматургию, на настроение сцены.

— Что важнее всего в характере света? Что ты ищешь в нем? Что хочешь выразить?

— Изменчивость состояний, как это в жизни бывает. Чтобы было движение — света, цвета, сочетаний холодного и теплого... Я очень люблю, например, когда по ходу обычной сцены человек вдруг входит в комнату, а там — все синее, холодное страшно. Или — все красное. Теплое. Вот так бывает, когда едешь в поезде, проезжаешь какой-нибудь свет — и все вдруг становится красным. Поэтому мне так интересно было с чеховским материалом работать. В «Механическом пианино» очень много «режимных» сцен. Я вообще очень люблю снимать такие состояния натуры, когда наступают сумерки, а свет еще не зажгли. То время суток, о котором в России говорят «вечереет». На даче пьют чай в полутьме, совсем уж лиц не видно, а потом — раз! — лампу подадут, и вдруг все становится желтым. Мы в этом фильме снимали вот такие, по-моему, очень чеховские состояния. Даже яркий солнечный свет введен в такие холодноватые места — под лестницу, например. Помнишь разговор под лестницей? Там сочетание дневного света из окна — холодноватого — с желтым, когда Платонов прикуривает. Его лицо озаряется желтоватым светом. Это же днем происходит. Или Софья с керосиновой лампой, камера панорамирует от нее, а там, за окном день, приходит Войницев. Создание таких вот холодных углов в этом доме, и эти сочетания холодного с теплым — опять же, по-моему, типично чеховские состояния. Или тот утренний кусок, когда Платонов бежит топиться: там тоже холодок утренних сумерек и тепло уже поднимающегося солнца. Я хочу, чтобы освещение в каждом эпизоде было единственным, таким, каким только ты сумел бы его увидеть. Оно может быть даже нереальным. Я могу один раз увидеть какой-нибудь закат, который больше никто никогда не видел. И потом я стараюсь его воссоздать. Мне могут сказать: такого не бывает. Но я-то его видел! Свет может быть реальным и нереальным, но таким я его видел, и этого для меня достаточно. Но

каждый оператор по-своему передает такой эффект. Этим, на мой взгляд, и определяется наша профессия. Скажем, мы с Долгининым очень дружим. Но точно могу сказать, что нас профессионально отличает: понятие контраста. Вот эту же комнату с этой же лампой мы будем снимать по-разному. И тени по-разному лягут. У меня будет жестче, у него — гораздо мягче. Мы по-разному видим фон, блик. У меня будет пересвечено, у него — нет. Все вроде то же самое, а кадр совершенно другой.

— То есть ты создаешь свой мир. Мир такой, каким ты его увидел. Но не входит ли твой мир в противоречие с миром режиссера?

— Во-первых, мы все очень точно оговариваем. А во-вторых, мы с Михалковым достаточно сходно видим. Мне нравится то же, что и ему. Бывают, конечно, несовпадения, тогда мы пытаемся друг друга убедить. И всегда приходим к какому-то общему решению. Коренных расхождений, как правило, не случается. Примерно так же сложилось наше содружество с С. Соловьевым — мы уже два фильма сняли вместе и готовимся к третьему.

— Изменились ли за годы работы твои принципы освещения?

— Принципы, пожалуй, остались теми же, а вот технология изменилась кардинально. Раньше мы все использовали большое количество линзовых приборов. Тогда это было возможно — пленка была черно-белая. А в цветном кино это мешает. Ведь каждый прибор даст разную цветность света. Все лампы разные, уравнять их практически невозможно. Мне вообще мешает большое количество приборов. Да и не только мне — это еще полбеды. Актеру мешают. Не дают чувствовать себя свободно. Поэтому я лучше буду пользоваться, например, четырьмя дуговыми приборами, чем двадцатью четырьмя ламповыми. Тем более что я люблю воссоздавать реальный эффект, хотя, конечно, стараюсь перестроить его под то, что мне нужно.

Предположим, в окно идет мощный поток солнечного света. Или рассеянного. Все прочие подробности освещения комнаты — производное от этого. И я пытаюсь этим потоком с помощью разного рода отражателей создать реф-

«Наследница по прямой». Рабочий момент. У камеры — П. Лебешев, справа — режиссер С. Соловьев

лексы, блики и все прочее. Мне гораздо удобнее работать с мощными приборами, чем с малыми. Так сейчас многие работают — Юсов, Пааташвили, Рерберг, Княжинский, покойный Дима Коржихин так же работал. Пользуются рассеянным светом, экранами. Рассеянный свет — это как грунт. А в последнее время я — даже сам почти не заметил, как это произошло, — вообще перестал пользоваться грунтом. Все только на бликах и рефлексах. Добавлю в тень легкую подсветку, а иногда даже тень не трогаю.

— В чем же дело? Пленка стала другой? Широта ее выросла?

— И пленка стала лучше, и, главное, копировальные фабрики стали пропускать изображение с повышенным контрастом. Нам все-таки удалось доказать, что это необходимо. Но все равно работать приходится на грани риска. Лично мне это интересно. Риск вызывает радость — всегда хочется работать, когда рискуешь...

— Что ты больше любишь: павильон или натуру?

— Раньше, когда я мальчишкой-механиком пришел в кино, не было для меня бóльшего счастья, чем находиться в павильоне. Я просто обожал его запахи, воздух этот, сутками сидел там, смотрел... Позднее — очень любил снимать в павильоне. Сейчас я понимаю, почему. Можно было войти в пустое, темное помещение, зажечь один прибор, другой и создать свой мир. Я создал свой мир, придет кто-то другой — и мир будем другим. Это, конечно, поразительное ощущение, что тебе подвластно творить мир. Меньше всего я любил натуру. Мне казалось тогда, что натура — это как данность, то, что уже есть, само по себе и что ничего в ней нельзя изменить. Светит солнце — значит, придется снимать солнце. Что увидел, что выбрал — то и будет. Своего мира не создашь. Открытия не будет. А павильон таил в себе открытия.

Теперь мне все представляется по-другому. В натурных съемках, оказывается, можно свой мир создать еще интереснее. Ты и все рядом видят один и тот же пейзаж, потом все вместе идут в зал и видят, что пейзаж-то совсем не такой, каким он им представлялся. Потому что я могу своими средствами преобразить его настолько, что он станет неузнаваемым. От времени съемки, от того, как солнце падает, как я кадрирую, какой фильтр поставлю — от всего этого миллиона технических приемов, становящихся творческими, миллиона каких-то деталей зависит создание с в о е г о м и р а.

●

Свой мир... Это наверное, и есть та формула, которая определяет художника. Единственность, уникальность, неповторимое своеобразие видения. Заставить зрителя погрузиться в этот созданный тобой мир, поверить в него, вызвать ответный эмоциональный отклик, пригласить к размышлению. Выразить через него свое понимание времени, эпохи, тех нравственных ценностей, которые необходимы сегодня.

Каждое время рождает своих художников. А. Левицкий, Э. Тиссэ, А. Москвин, А. Головня, Б. Волчек, М. Магидсон, С. Урусевский... Они прокладывали новые пути, осваивали прежде неизведанные богатства профессии. Лебешев принадлежит к поколению сорокалетних, поколению, которое еще совсем недавно представляло собой самый молодой отряд мастеров советской операторской школы. Но молодость — понятие относительное. И она, молодость, быстро проходит. Кажется, совсем недавно В. Юсова, Л. Калашникова, И. Слабневича, Л. Пааташвили, В. Шумского считали молодыми, подающими надежду операторами. Сейчас они маститые, всемирно известные мастера операторского цеха. Товарищи по факультету, чуть старше или чуть моложе — Рерберг, Княжинский, Нахабцев, Долинин, Антипенко — тоже перешагнули порог молодости, обрели творческую зрелость, их называют теперь в числе первых имен отечественного операторского искусства. Столь разные по своим творческим манерам, все вместе они составляют подлинно художественное явление — советскую операторскую школу. А самой плодотворной, во все времена нестареющей традицией этой школы была творческая неуспокоенность, поиск, готовность к перепроверке достигнутого. И еще — слитность со временем, умение в своем искусстве выражать его дыхание, его проблемы.

А. Караганов

«У нас появилось много новых друзей»

Всеволод Пудовкин в киносекции ВОКСа

С Всеволодом Илларионовичем Пудовкиным я познакомился, а потом и многократно встречался задолго до того, как стал повседневно заниматься кинематографическими делами и проблемами. В 1944—1947 годах я работал в ВОКСе (Всесоюзное общество культурных связей с заграницей) заместителем председателя. Всеволод Илларионович был в ту пору президентом киносекции ВОКСа. Вполне естественно, что наши разговоры касались в основном работы киносекции по развитию связей с зарубежными кинематографистами. Дела режиссерские и студийные, деятельность Пудовкина в Министерстве кинематографии, где он был членом Художественного совета, затрагивались постольку-поскольку.

Это и определяет границы и характер моих воспоминаний.

...Окружным путем — через Архангельск, на одном из американских транспортов — был доставлен в Москву фильм Орсона Уэллса «Гражданин Кейн». Пудовкин сразу же организовал его просмотр, а через несколько дней принес в ВОКС письмо Орсону Уэллсу (на нем дата — 26 июля 1944 года):

«Мы, Ваши давние друзья, приветствуем Вас. Совсем недавно мы с большим удовольствием просмотрели Ваш блестящий фильм «Гражданин Кейн». Ваше сценарное мастерство, режиссерская трактовка, актерская игра в этом фильме вызвали наше восхищение»[1].

Передавая мне это письмо с просьбой организации его перевода и быстрой отправки в Америку, Всеволод Илларионович заметил — словно бы в объяснение тона письма, — что давно уже не видел таких глубоких по психологии и социально острых фильмов. Он повел разговор о том, как это трудно, но и как это необыкновенно важно добиваться социальной остроты без публицистического обнажения мысли, не впадая в назидание, говоря о сложном сложно, однако же доходчиво. Пудовкин горячился, говорил напористо, полемично, хотя я с ним и не спорил. Тогда эта горячность показалась мне несколько странноватой: вот так — в разговоре один на один, без аудитории, которую надо убеждать... Потом, по мере знакомства, я привык к такой манере разговора, понял, что она идет не от самоэкзальтации и наигрыша, а от темперамента, от страстности натуры. Мне даже временами казалось, что, когда Пудовкину нужно было — «по протоколу» — быть сдержанным, академически солидным, ему доставалось это с трудом. Хотя внешне он был всегда сама выдержка: элегантный, изысканно вежливый, обходительный в общении с людьми, будь это знатный иностранец или рядовой сотрудник ВОКСа.

На очередной встрече с иностранными корреспондентами нам нужно было показать один из новых советских фильмов. При обсуждении этого вопроса с Пудовкиным я назвал фильм, который сразу же по выходе вызвал большой общественный резонанс и многочисленные отклики прессы. Пудовкин с моим выбором не согласился. Мы долго спорили: я напирал на содержательность фильма, его правдивость, близость изображаемой действительности. Пудовкин соглашался: да, фильм достоверен, со-

[1] Письмо цитируется по русскому тексту, сохранившемуся в архиве (ЦГАОР, ф. 5283, оп. 14, ед. хр. 262, л. 10). Уэллсу оно было отправлено в английском переводе.

держателен, интересен и остр по мысли, но не хватает ему, говорил он, кинематографической культуры. Не хватает чего-то такого, не знаю, как бы это объяснить, тонкости, что ли... Пудовкин сделал при этом непередаваемо сложный, какой-то даже замысловатый жест, как бы «договаривающий» недосказанное.

Я вспомнил об этом разговоре, когда читал у Василия Белова:

«Образ реки в народной поэзии так стоек, что с отмиранием одного жанра тотчас же поселяется в новом, рожденном тем или другим временем. Как и всякий иной, этот образ не подвластен анализу, разбору, объяснению. Впрочем, анализируй его сколько хочешь, разбирай по косточкам и объясняй сколько угодно — он не будет этому сопротивляться. Но и никогда не раскроется до конца, всегда оставит за собой право жить, не поддается препарированию, удивляя своего потрошителя новыми безднами объяснимого.

Он умрет тотчас после того, как станет понятным и объясненным, но, к счастью, такого не случится, потому что его нельзя до конца объяснить и понять рациональным коллективным умом. Образ жив, пока жива человеческая индивидуальность. Он, то есть образ, страдает, когда его воспринимают или воспроизводят одинаково двое. А когда к этим двоим бездумно подключается еще и третий, художественному образу становится явно не по себе. От нетворческого и частого повторения он исчезает, оставляя вместо себя штамп»[2].

Пудовкинский многозначный жест и вот эта содержательная незаконченность образа в беловских суждениях в моем сознании соединились. Но что в них заключено, каков общий смысл? Непознаваемость образа? Отнюдь. Скорее неисчерпаемость его. В этом смысле художественный образ вполне сравним с явлением самой жизни — то же самое богатство, та же сложность, открывающие каждому веку и каждому уму новые значения, а каждому сердцу — новые и особые импульсы индивидуальных переживаний. Антитеза этой нескончаемой многозначности — сальеризм, теоретический и практический. Он разнолик — от умения давнего ремесленника разъять музыку, как труп, поверяя алгеброй гармонию, до претензий современного структурализма «свести» искусство к повторяющимся формам и знакам, даже самый конечный смысл которых поддастся электронно-счетным устройствам.

...Большое место в делах киносекции ВОКСа занимает переписка Всеволода Илларионовича с известным английским режиссером Александром Корда. Судя по тону и содержанию сохранившихся писем, знакомство Пудовкина и Корда началось еще до войны — очевидно, на одной из кинематографических встреч. Оно не прекращалось и в ходе войны. В 1942 или 1943 году Александр Корда собирался начать работу над экранизацией «Войны и мира» Льва Толстого. Предполагалось, что фильм он будет ставить вместе с Орсоном Уэллсом, который режиссерское участие в фильме совместит с исполнением роли Пьера Безухова. Корда хотел быть максимально точным в этой работе, посвященной борющемуся народу России, и обратился с просьбой о помощи к Эйзенштейну и Пудовкину. Сергей Михайлович и Всеволод Илларионович разработали «Приблизительный план построения сценария «Война и мир». Письмо, излагающее этот план, начинается словами, в которых частые для Пудовкина мысли о жизненности, реальности сюжетов и лиц в произведениях Толстого соединяются с ощущением романа «Война и мир», рожденным временем — борьбой нашего народа с гитлеровским нашествием:

«Гений Толстого создал роман («Война и мир») почти неисчерпаемого богатства — подобного богатству реальной действительности.

Исключительная сила его воздействия на читателя заключается в том, что рассказ об отдельных судьбах и поведении многочисленных героев тесно переплетен с рассказом о судьбе и поведении русского народа в целом. Тема народа и как бы погруженные в нее темы отдельных личностей сливаются в едином течении и в результате дают грандиозное, потрясающее своей правдивостью изображение действительной жизни.

Поэтому сохранение обеих тем (народной

[2] Белов Василий. Лад. Очерки народного творчества. — Наш современник, 1979, № 12, с. 87.

и личной) при экранизации романа нам представляется первой по важности задачей»[3].

Основываясь на этой генеральной установке, вбирающей в себя отношение обоих великих режиссеров к Толстому, они и намечают план сценария с точным чередованием «личных» и «народных» сцен, диалектически соединяющих их в «единое течение».

5 июня 1943 года Корда направляет Эйзенштейну и Пудовкину письмо — сердечно благодарит за разработку плана, за «прекрасные советы» и к словам благодарности добавляет:

«За время войны я много раз ездил между Калифорнией и Лондоном и могу засвидетельствовать восхищение, которое каждый из работников нашей промышленности — здесь и в Америке — испытывает по отношению к удивительной работе, проводимой работниками русской кинопромышленности. Это восхищение никогда не может померкнуть, ибо оно связано с величайшим восхищением, которое мы все питаем к великому героизму Вашего народа»[4].

По причинам финансового и производственного порядка фильм тогда не был поставлен. Но переписка о нем заслуживает того, чтобы о ней вспомнить.

Впервые я узнал о ней ранней весной 1947 года, когда Всеволод Илларионович пришел в ВОКС с новым письмом Александра Корда о помощи в экранизации Толстого — на этот раз речь шла о постановке «Анны Карениной». Как известно, в конце 30-х годов Пудовкин сам собирался ставить «Анну Каренину», много думал о сценарном и режиссерском решении романа, какие-то контуры будущего фильма уже обозначились, когда работа над ним была прервана поручением делать фильм о Минине и Пожарском. С той поры прошло немало лет, но былой замысел помнился, и Пудовкин — так понял я его в разговоре о просьбе Александра Корда — не хотел кому-то навязывать свое режиссерское решение романа. Тут не было скаредности — Пудовкин всегда щедро «раздавал себя», помогая другим,

Прием зарубежных гостей в ВОКСе, май 1950 г. Всеволод Пудовкин, Тамара Макарова и французская актриса Лоайе Беллон

было иное — естественная творческая деликатность. Она-то и подсказала ответ Александру Корда: это трудно, писал Пудовкин, дать генеральную идею, как делать фильм, ведь она зависит от индивидуальности художника, но мы будем рады высказать свои советы и соображения по конкретным вопросам, которые у Вас возникнут. Очевидно, Всеволоду Илларионовичу было неловко раскрывать подспудные мотивы такой сдержанности в рекомендациях, а вместе с тем он хотел всячески помочь английскому коллеге. И перед тем как отправлять письмо, мы долго обсуждали, что послать Александру Корда, какие материалы, чем помочь на первоначальном этапе режиссерской работы над романом Толстого. Решили послать сценическую версию романа, созданную в Художественном театре (с режиссерскими пометками Вл. И. Немировича-Данченко), и фотографии наиболее сложных сцен знаменитого мхатовского спектакля с

[3] Пудовкин В. Собр. соч. в 3-х т., т. 2. М., 1974, с. 363.
[4] Там же, с. 452.

А. К. Тарасовой и Н. П. Хмелевым в главных ролях.

И еще несколько моментов деятельности киносекции в 1944 году.

24 марта 1944 года Пудовкин пишет Самуэлю Голдвину в Голливуд сердечное письмо о просмотре фильма «Северная звезда» Луиса Майлстоуна и о его обсуждении в киносекции вместе с фильмом «Битва за Россию» Фрэнка Капры и Анатоля Литвака.

10 ноября 1944 года Пудовкин направляет письмо на студию «Метро-Голдвин-Мейерс» Джорджу Ратнеру, Роберту Тэйлору и Сьюзен Питерс по поводу фильма «Песнь о России»: «Мы тронуты вашим желанием рассказать американским зрителям правду о советских людях. Этот фильм стал для нас как бы дружеским рукопожатием заокеанских друзей, вместе с нами участвующих в общей борьбе за будущее человечества. Герои фильма, особенно Надя в исполнении Сьюзен Питерс и Джон в исполнении Роберта Тэйлора, воплощают в себе лучшие черты человеческого достоинства, преданность, высокое чувство долга, благородство стремлений... Отдельные недостатки и неправильные детали русского быта, имеющиеся в картине, не являются существенными» [5].

Письма Пудовкина о популярных тогда (как в Америке, так и в СССР) фильмах «Северная звезда», «Битва за Россию» и «Песнь о России» не были простой любезностью. Пудовкин видел и понимал слабости фильмов, наивность и элементарность некоторых их образов и мотивов, неточности в изображении обстановки, места действия. Но он не раз говорил нам в личных беседах и выступлениях на секции, какое это невероятно трудное дело для американского кинематографиста — показать Россию, в которой он никогда не был, не жил и которую знает только по книгам Толстого, Достоевского и Чехова, переведенным на английский язык. И все же они делают фильмы о воюющей России. Делают старательно, с глубоким и активным интересом к нашей стране и ее людям. Не только чувство союзнического долга ведет их: они работают с искренним и горячим энтузиазмом. Говоря это, Пудовкин верил тогда, как верили все мы, что этот энтузиазм дружбы, взаимного познания и взаимного понимания сохранится и после войны. Жизнь оказалась сложнее. Далеко не все дружественно настроенные участники создания фильмов о России выдержали напор ветров «холодной войны». Некоторые рухнули в ходе инквизиторских судилищ в Комиссии по расследованию антиамериканской деятельности, другие постепенно отошли от работы по развитию дружеских связей с нашей страной. Но последующие зигзаги и эволюция не могут, не должны помешать нам вспомнить о тех чувствах, которые в 1943—1944 годах жили в душе создателей фильмов «Северная звезда», «Битва за Россию» и «Песнь о России».

Теперь перейдем в 1945 год.

13 апреля 1945 года киносекция ВОКСа обсуждала американские документальные фильмы из цикла «За что мы воюем», создававшегося под руководством Фрэнка Капры. Вел заседание Пудовкин. Первым выступил Борис Агапов. В дискуссии приняли участие Михаил Блейман, Иосиф Гринберг, Александр Довженко, Эсфирь Шуб, Дзига Вертов, Сергей Эйзенштейн, Владимир Шнейдеров и автор этих строк.

Все выступавшие говорили о тщательном отборе материала в лучших из обсуждавшихся фильмов, о продуманной точности съемок, содержательности дикторского текста, прекрасном монтаже, о том, что фильмы эти вносят немало нового в кинодокументалистику. Подчеркивалось — особенно настойчиво это делал Довженко, — что мы можем и должны использовать, разумеется, не механически, а творчески, опыт американских документалистов, их технику, приемы при создании социально-масштабных фильмов, проникнутых нашими идеями и тенденциями.

Мне, литературоведу по образованию, в ту пору, повторяю, не занимавшемуся специально проблемами кино, его историей и теорией, трудно было говорить в аудитории таких авторитетных специалистов. Тем не менее я дерзнул выступить — мне показалось важным

[5] ЦГАОР, ф. 5283, оп. 14, ед. хр. 262, л. 48.

обратить внимание участников дискуссии на некоторые разочаровывающие особенности работы американских кинодокументалистов. Я говорил о «журнализме» их фильмов, о том, что фильмы эти не просто приближены к факту, к событию, но строятся с такой же целенаправленностью и напористостью, как публицистический очерк или газетная статья, строго подчиненная внутренней теме и задаче. Фильмы направлены против фашизма, это бесспорно. Однако же они недостаточно объективны в изображении самой борьбы с фашизмом. Документальный материал часто используется для того, чтобы создать журналистский очерк, выхватывающий из исторического потока событий только пропагандистски «выгодные». Александр Петрович Довженко уже упомянул о том, что в фильме «Прелюдия войны» начисто игнорируется СССР. К этому можно было бы прибавить, что и фильм «Битва за Китай» дает неверную картину жизни и борьбы китайского народа, его мук и жертв: о советском районе Китая ничего не говорится, китайская Красная Армия даже не упомянута. Вот и получается, что технически фильм — один из лучших, а исторически не правдив.

Я столь подробно пересказываю свое выступление для того, чтобы понятней стала реакция Пудовкина. Очевидно, Всеволоду Илларионовичу показалось, что я был слишком резок в оценке, говорил о фильмах цикла «За что мы воюем» без учета всего того, что делала американская кинодокументалистика (которую, признаться честно, я тогда совсем не знал) в предвоенное время и в начале мировой войны, оставаясь на позициях изоляционизма.

«Караганов предложил рассмотреть некоторые очень важные аспекты анализа и оценки обсуждаемых фильмов, — заметил Пудовкин.— Но нам надо иметь в виду, что, несмотря на известную односторонность в отборе материала, эти фильмы сыграли положительную роль в американской аудитории: ведь их идея — использовать экран как оружие борьбы против изоляционизма. Караганов прав, указывая на неточности в изображении событий. Эти неточности не случайны. И наша критика этих фильмов столь же обоснована, как и наше желание делать фильмы без отступлений от правды». Далее Пудовкин решительно поддержал довженковские соображения о необходимости делать советские документальные фильмы о важнейших событиях истории и современности, о проблемах глобального масштаба: такие проблемы могут успешно решаться средствами документального кино. Он солидаризировался с Вертовым и Эйзенштейном и в их размышлениях о «гуманизации военного материала», о раскрытии человеческих аспектов войны с фашизмом.

Перейдя непосредственно к своим режиссерским ощущениям особенностей обсуждавшихся фильмов, Пудовкин прежде всего отметил, что они прекрасно смонтированы. В них нередко возникают моменты, когда эмоциональное содержание зиждется на изображении, визуальное начало становится главным носителем идеи и чувства, хотя и текст играет немалую роль. Пудовкин очень тонко и убедительно проанализировал важнейшие компоненты фильмов. Признаюсь: выступление Пудовкина стало для меня уроком кинематографического мышления. Какие-то моменты просмотренных фильмов я увидел словно бы заново. И это был в то же время урок историзма: я понял, что в своих вполне справедливых социальных, идеологических требованиях и претензиях я исходил из соображений о должном, не учитывая исторического контекста обсуждавшихся фильмов. Я говорил об их односторонности, неточности в изображении войны и не подумал тогда о том, что же внесли они нового в американскую кинодокументалистику по сравнению с кинематографом изоляционизма и с кинематографом, фактически потакавшим мюнхенцам.

По реакции на заседании и кулуарным откликам после заседания я понял, что выступление Пудовкина произвело большое впечатление не только на меня, но и на более сведущих людей — на киномастеров, участвовавших в дискуссии.

...Наступило 9 мая 1945 года — праздник особый, неповторимый. По-человечески понятным было желание каждого из нас провести празд-

ничный вечер с друзьями, родными и близкими. Но последовало телефонное указание руководства устроить прием в честь Клементины Черчилль. Между собой мы посетовали на судьбу, но понимали: надо. Ведь Клементина Черчилль — жена Уинстона Черчилля и вдобавок ко всему — председатель английского комитета помощи Красной Армии (в этом качестве она была награждена советским орденом). Приглашенные нами на прием советские деятели культуры, включая Пудовкина, тоже ворчали, но понимали: надо прийти, нельзя не прийти. У всех у нас где-то в глубине души теплилась надежда: гостья побудет часок и уйдет. Не тут-то было. Прошел час — не уходит. Полтора... Два... Не уходит. Мы продолжали улыбаться, а про себя всякие слова говорили. Но опять же понимали: раз гостье нравится у нас, мы обязаны до конца соблюсти долг гостеприимства. Где-то в двенадцатом часу ночи мадам Черчилль и сопровождавшие ее английский посол и другие дипломаты ушли. И до этого на приеме было весело, оживленно, чувствовалось, что у каждого душа поет. Но тут градус веселья стал иным: дипломатический протокол и соображения гостеприимства перестали действовать.

Оставшиеся гости, теперь уже только советские, снова сели за стол, еще раз выпили за победу, а потом в соседнем зале — в порядке чистой импровизации — организовали «самодеятельный» концерт. Тихон Хренников пел свои новые песни, сам себе аккомпанируя. К роялю подошли Иван Семенович Козловский и Иван Михайлович Москвин. Мы все предвкушали удовольствие новой встречи с Козловским — нашим всеобщим любимцем. Но почему он выбрал Москвина в качестве аккомпаниатора? Каково же было наше удивление, когда Козловский сел за рояль, а петь начал... Москвин. Иван Михайлович пел старые кабацкие песни «в образе» стольника.

Это было неожиданно и прекрасно. А потом «на ковер» вышел Сергей Михайлович Эйзенштейн. Он танцевал «танец-гротеск». С тех пор прошло много лет. Мне привелось в эти годы видеть лучших мастеров лучших эстрад мира, включая парижскую «Олимпию». Сопоставляя и сравнивая, свидетельствую: ничего равного эйзенштейновскому танцу я не видел. Нигде и никогда. По пластической остроте и выразительности танца, по артистизму каждого движения и жеста (комический эффект создавался при полной серьезности танцора), по дерзкой необычности и тонкости «саморежиссуры»...

Пудовкин радовался вместе со всеми каждому выступлению, каждому бурно аплодировал. Была в его радости какая-то детская непосредственность. А когда танцевал Эйзенштейн, он прямо-таки ликовал. Упоение и восторг светились в его глазах. Поворачиваясь к соседям, он взглядом своим как бы «подавал» танцующего Эйзенштейна. На лице его читалось: знай наших!

После «концерта» в четвертом часу ночи мы все поехали на Воробьевы горы. Не сговариваясь, остановились на том месте, где Герцен и Огарев давали клятву. Была пауза «внутренней лирики» воспоминаний о только что минувшей войне, еще не отодвинувшихся в прошлое, каждый по-своему думал «о времени и о себе», о музах, которые не молчали в войну, об участии искусства в общем деле народа, о не вернувшихся с войны товарищах... Долго бродили по Воробьевым. Разошлись в шесть.

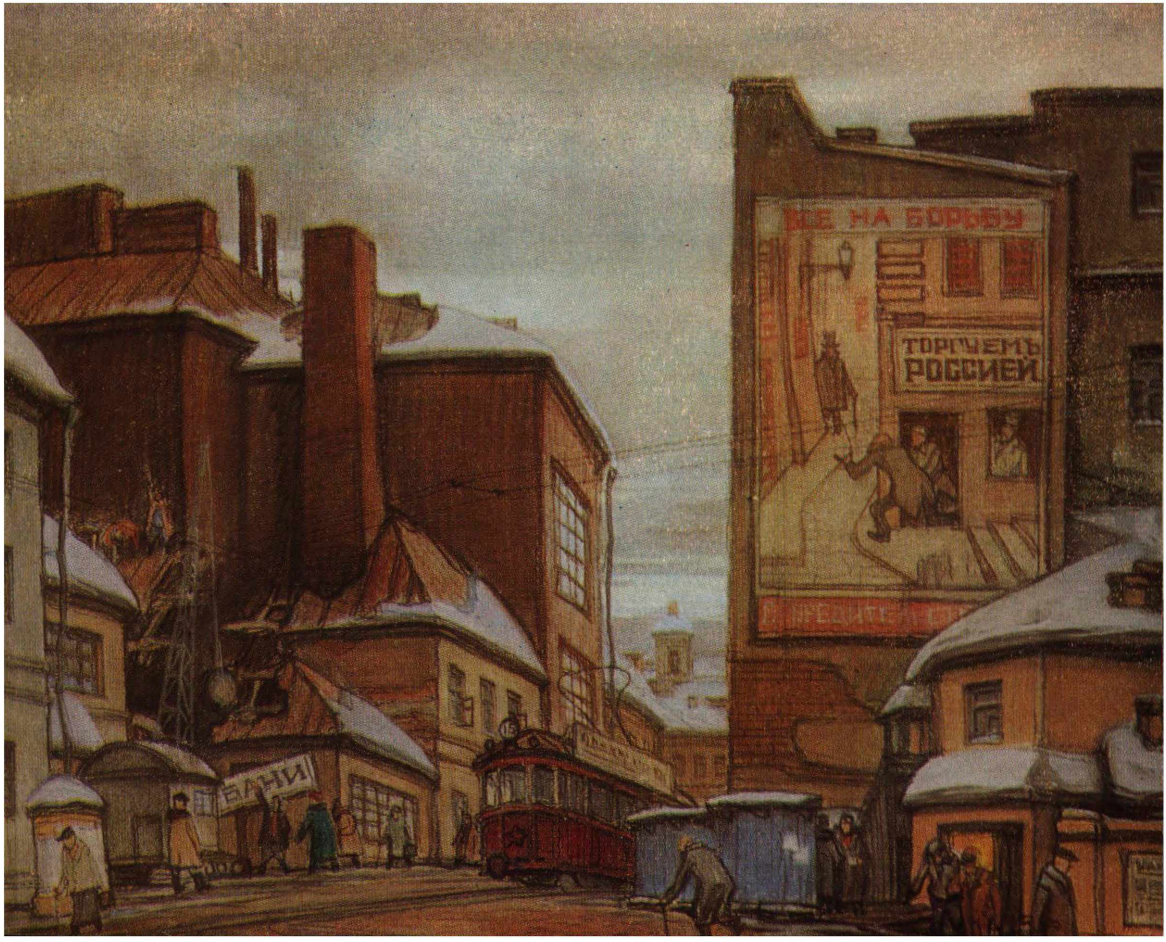
Через несколько дней Всеволод Илларионович зашел ко мне, чтобы еще раз «переживать» ту ночь с 9 на 10 мая, «концерт», столь счастливо возникший, выступление Эйзенштейна, поездку на Воробьевы. К концу разговора вспомнил о только что полученной ВОКСом телеграмме из Голливуда — от Ассоциации писателей-сценаристов США. Она начиналась словами о том, что Ассоциация радуется вместе с народом Советского Союза и поздравляет его, отмечая великий вклад героической Красной Армии в наше общее дело, а заканчивалась так: «Пожалуйста, передайте наши поздравления нашим друзьям в Советском Союзе, в том числе Олегу Леонидову, Корнею Чуковскому, Пудовкину и Александрову, Николаю Тихонову, Александру Караганову. Знайте, что тысячи американских писателей и американский народ благодарны

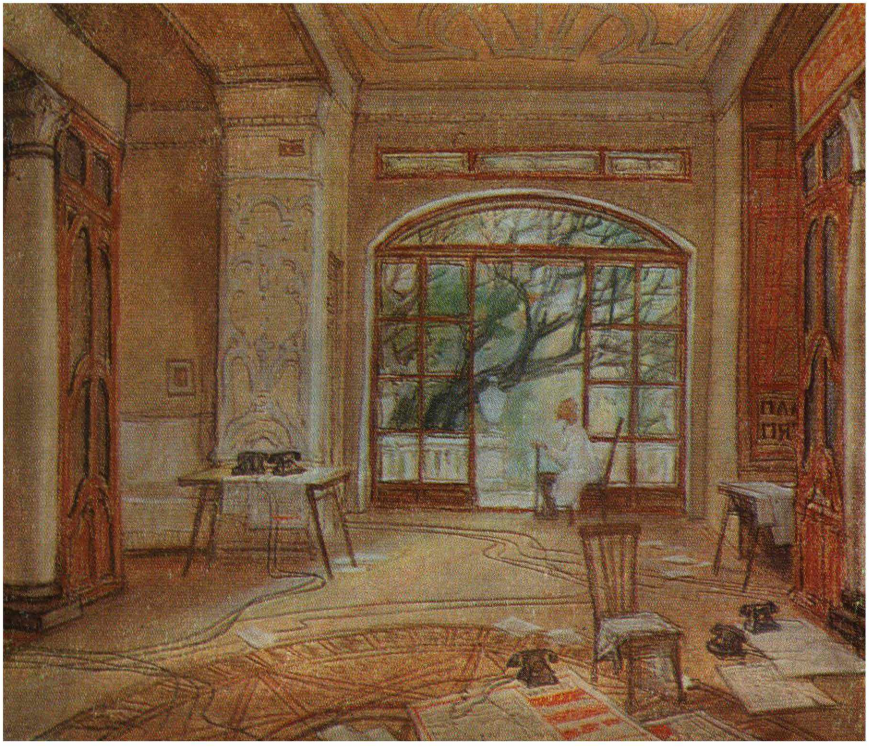
С выставки работ выпускников художественного факультета ВГИКа

Фото Б. Головченко

Александр Матрешин

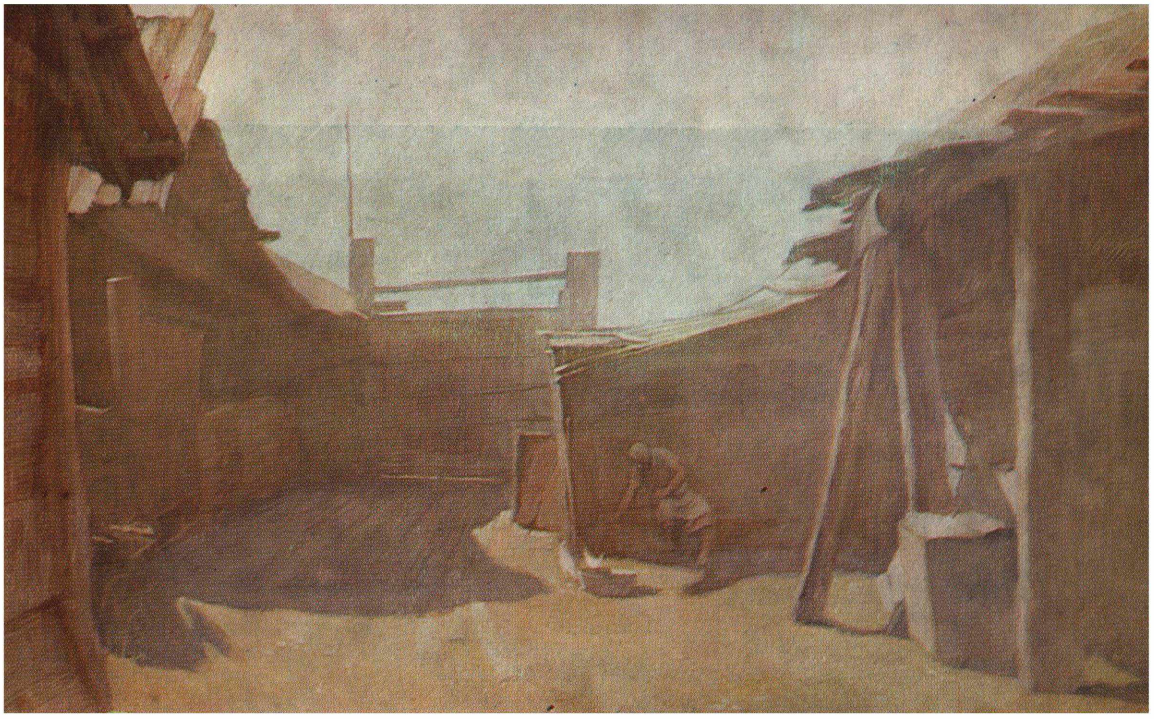
Эскизы к фильму по роману Л. Леонова «Скутаревский»

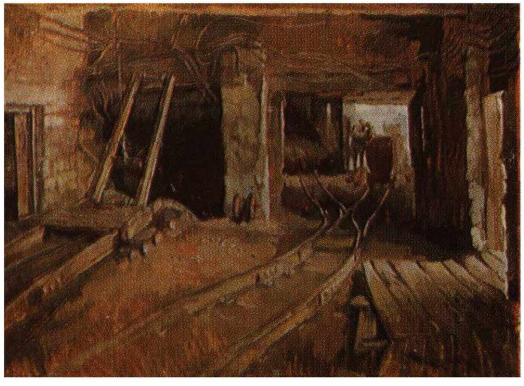


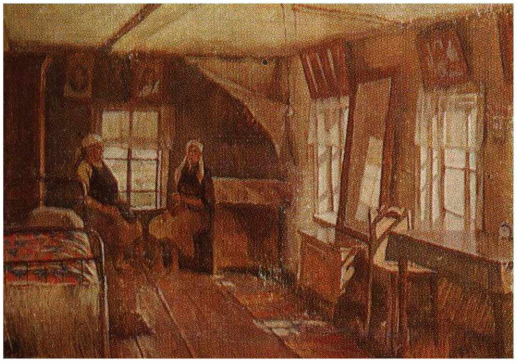


Сергей Бочаров

Эскизы к фильму по повести А. Плетнева «Шахта»

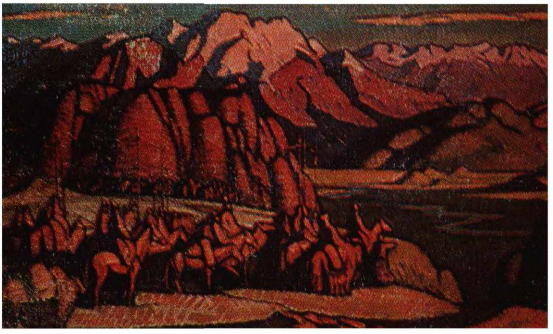


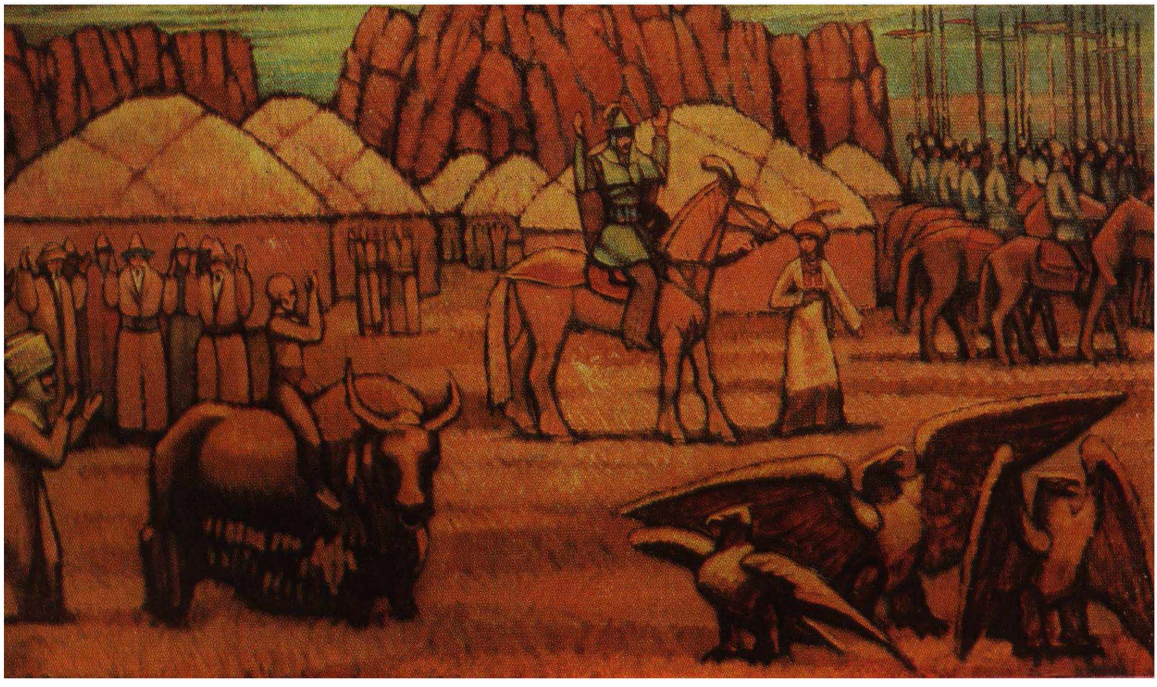




Эркин Салиев

Эскизы к фильму по киргизскому эпосу «Манас»





Красной Армии за ее грандиозную успешную борьбу во имя спасения цивилизации от гитлеровского варварства. Эммет Лэвери, председатель» [6].

— Нет, не зря мы собирались здесь на киносекции, — заметил Пудовкин. — У нас появилось много новых друзей. Мы помогли им лучше узнать наш народ, наше кино. И сами много нового узнали про их работу. Сохранить бы все это — дружбу, союзничество, творческие связи! Надо, надо работать.

В переписке Пудовкина с зарубежными коллегами, в его выступлениях на киносекции и в комментирующих секционные дискуссии кулуарных разговорах неизменно большое место занимала проблема кинематографичности кинематографа.

В конце зимы 1946 года мне довелось присутствовать на беседе Пудовкина с французским корреспондентом, готовившим для «Пари-синема» материал о фильме «Адмирал Нахимов» (материал этот был опубликован в номере от 6 марта 1946 года). Корреспондент спрашивал Пудовкина о работе над «Нахимовым», о режиссерской оценке исполнительского искусства Алексея Дикого. Отвечая, Пудовкин повел разговор о том, что в кино он предпочитает натуру, любит находить образ, а не создавать его. Лес, сделанный в студии, кажется скучным. Такой лес лишает режиссера удовольствия охотника: он, Пудовкин, не находит в сделанном лесе ничего такого, что не знал до этого. Работа с Диким — это как проникновение в чащу девственного леса: Алексей Дикий — сама природа.

Не ограничиваясь прямым ответом на вопросы корреспондента, Пудовкин вспомнил о некоторых уроках немого кино: в немом кино артисты должны были посредством мимики и жестов выражать все человеческие чувства, которые на театральных подмостках выражаются также и посредством интонации. Хочется, чтобы звуковое кино сохранило эту традицию, чтобы паузы на экране имели бы такое же значение, как и в театре.

В тот день я воспринимал размышления Пудовкина в их самостоятельном значении: не зная пудовкинских книг и статей, написанных в разные годы и периоды творческой жизни, я не мог анализировать движение мысли, контекст сказанного был мне неведом. Теперь, после работы над книгой о Пудовкине и все новых и новых знакомств с его опубликованными и неопубликованными выступлениями, я понимаю: Пудовкин развивал тогда давние, выношенные идеи.

Свою любовь, свою веру Пудовкин активно включал в деятельность возглавляемой им секции. Не навязывал, но внушал другим.

В апреле того же 1946 года Всеволод Илларионович зашел к нам в ВОКС с набросками письма Полю Рота (письмо позднее было включено в трехтомник избранных произведений Пудовкина). Знакомя нас с черновым проектом перед тем, как его окончательно редактировать и сдать в перевод, он развил и особо выделил мысль о перспективах документального кино: конечно же, в обозримом будущем оно станет развиваться более широко, чем в предвоенные годы! Свои прогнозы Пудовкин связывал с тем, что война возвысила привлекательность и значение фильмов, преследующих главным образом цели научно-философского познания окружающего нас мира. Война наполнила нашу жизнь фактами величайшего значения, они неумолимо вторгаются в круг интересов людей, в том числе и таких, которые раньше и не думали почти ни о чем, что происходило за пределами их семьи и круга близких знакомых. Ныне аксиомой стала зависимость частной жизни от жизни страны. Вопросы, казавшиеся ранее только национальными, выходят за пределы одной страны. Событий так много, что можно заблудиться в их пестроте. Повышенное значение приобретает умение ясно видеть связь между событиями, фактами. Отсюда — значение документального кино. Оно обладает возможностью делать эту связь не только понятной, как в разговоре, но и видимой. Документальная лента обладает решающим аргументом несомненности показываемого: «это я видел своими глазами». Выводы из достоверно снятых фактов формируются убедительным мон-

[6] ЦГАОР, ф. 5283, оп. 14, ед. хр. 312, л. 28.

тажом. Зрителя надо покорять зрелищем, непосредственно воспринимаемыми (видимыми!) связями между разрозненными фактами. Интересные, волнующие (непременно волнующие!) кадры и монтажные комбинации должны не просто иллюстрировать речь диктора и выступающих персонажей: важно, чтобы сопровождающий зрелище дикторский текст тоже воспринимался эмоционально, а это означает, что он должен строиться вокруг изображений, не заменять их, но дополнять, они — основа фильма.

Вспоминая о том разговоре, перечитывая рождавшееся тогда, а ныне широко известное письмо Полю Рота, невольно приходишь к выводу о том, что Пудовкин уже в ту пору многое угадал в последующем развитии идей о документализме и самого документализма на послевоенном экране и многое дал этому развитию.

...Осенью 1947 года киносекция ВОКСа посвятила специальное заседание творчеству Джона Форда. Состоялась интересная дискуссия. Заключая ее, Пудовкин решительно оспорил мнение тех из выступавших, которые говорили о влияниях различных мастеров кино на творчество Форда. Творческая индивидуальность Форда, говорил Пудовкин, вполне самобытна, сильна и развивается вполне самостоятельно, своими растущими внутренними силами, без прямого подчинения их чему-либо другому, кроме окружающей Форда реальной жизни страны. А если некоторые кадры Форда вызывают вдруг воспоминания то о лучших эпизодах у Гриффита, то о композиционных удачах Эйзенштейна или Довженко, так это происходит не потому, что Форд что-то заимствовал, не находя для выражения своих мыслей собственного языка. Это не что иное, как использование культурного наследия, когда художник ассимилирует чужой прием, делает его полностью своим, соединив чужой прием с изобретенными им самим не механически, а органически, не склеивая, а сплавляя. Когда художник собирает многое и сливает собранное в единое целое, изобилие приемов обозначает только мощь таланта и ничего другое.

Я и на других заседаниях киносекции не раз замечал вот эту способность (и стремление!) Пудовкина от конкретных оценок искусства подниматься к общим его закономерностям (когда кинокритика становится кинотеорией).

Обсуждение творчества Джона Форда, как и проведенные до этого вечер, посвященный пятидесятилетию Чаплина, дискуссия по циклу фильмов «За что мы воюем» и другие акции киносекции ВОКСа, были для Пудовкина многозначными по смыслу, значению и направлению. Прежде всего, киносекция ВОКСа предметно показывала, что наше внимание к киноискусству союзных стран было искренним, глубоким, по-настоящему дружеским. Политические аспекты развития дружбы и взаимопонимания народов и кинематографий союзных стран в размышлениях и деятельности Пудовкина непременно дополнялись стремлением эстетически осмыслить, поддержать все наиболее ценное в этих кинематографиях. И еще один момент в пудовкинском подходе к международным кинематографическим связям обязательно надо выделить: обращаясь к Чаплину или к Форду, к кинодокументалистике или к проблемам кинотеории, Пудовкин настойчиво проводил мысль о синтезе накопленного кинематографом опыта и его новых открытий. Как бы не забыть, как бы не выплеснуть высочайшую изобразительную культуру Великого Немого — это была и забота, и тревога Пудовкина, переходившая, как я теперь понимаю (тогда не понимал), из его книг и режиссерских исканий в международную деятельность президента киносекции ВОКСа.

В деятельности этой Пудовкин выступал как художник и политик — он горячо стремился к тому, чтобы кинематографические связи помогали международному сотрудничеству и взаимопониманию, чтобы кинематограф, хорошо послуживший борьбе с фашизмом, столь же эффективно, наращивая свою силу, овладевая все новыми возможностями, служил делу послевоенного устройства жизни в условиях мира.

Р. Ильин

В лаборатории мастера

В биографической книге, особенно если она написана о художнике, обычно отражается личность и самого автора монографии: он ведь предлагает нам с в о ю трактовку исследуемого творчества, раскрывает с в о е понимание искусства. Вот почему всегда так важно, кто берется за перо — автор может досконально изучить материал, но так и не установить с ним личностный, духовный контакт, не вступить в диалог со своим героем.

В книге Е. Громова «Кинооператор Анатолий Головня»[1] такой диалог состоялся — не только в прямом смысле слова, но и в более широком. С творчеством выдающегося советского кинооператора нас знакомит человек, ставший собеседником Мастера не случайно, как не случайно родилось у него — оно вызревало годами — желание написать книгу о классике советского киноискусства.

Е. Громов столь основательно изучил операторское творчество, что даже самый придирчивый взгляд специалиста не обнаружит в его работе никаких источностей. Но это не просто обстоятельный, высокопрофессиональный труд, один из немногих в нашей кинолитературе (она, к сожалению, все еще бедна исследованиями операторского искусства), а и серьезный вклад в изучение психологии кинотворчества. А это изучение, как известно, представляет особые трудности, ибо создание фильма — процесс коллективный.

Когда читаешь книгу Е. Громова, возникают сложные ассоциации с твоим жизненным и кинематографическим опытом и с живыми впечатлениями от личности Анатолия Дмитриевича Головни, патриарха советского операторского цеха.

В киноведческом труде Е. Громова часто встречаешься с освещением неизвестных сторон и секретов творческой лаборатории Масте-

[1] Г р о м о в Е. Кинооператор Анатолий Головня. Фильмы. Свидетельства. Размышления. М., «Искусство», 1980. (В ссылках на это издание в тексте указываются страницы.)

ра на всех этапах его столь плодотворного пути. Вместе с тем автор стремился воссоздать характер своего героя и собеседника, обрисовать личность человека удивительно цельного, разносторонне одаренного, наделенного несокрушимым моральным здоровьем, огромной целенаправленной энергией, непреклонной творческой волей. Характер получился живым и правдивым — могу засвидетельствовать это, так как мне выпало счастье на протяжении тридцати пяти лет повседневно встречаться и сотрудничать с Анатолием Дмитриевичем во ВГИКе. Написанная непринужденно и доступно, включающая в себя интереснейшие высказывания, мысли и суждения одного из основоположников советского кинематографа, книга подарит читателям радость встречи с подлинным Головней — с таким, каким его знают и любят многие поколения советских кинематографистов.

«О творчестве А. Головни написано немало в советском киноведении, — отмечает Е. Громов. — Не так давно вышел на экраны посвященный ему большой документальный фильм. Но поистине огромный и многообразный опыт этого замечательного художника и ученого, начавшего свой путь в кино почти шестьдесят лет тому назад, требует и заслуживает более обобщенного и систематического изучения. Попытка такого обобщения и содержится в предлагаемой читателю книге» (с. 3).

Попытка увенчалась успехом. Е. Громов воссоздал становление и формирование художника-гражданина первого советского поколения, раскрыв существенные стороны сложнейшего процесса создания фильмов, ставших классикой социалистического киноискусства. При этом автор подробно описал, как рождался операторский образ будущего произведения, как этот образ получал экранное воплощение. Описал в живом, увлекательном и по-научному точном рассказе о жизни и творчестве художника, кровно связанного со своим временем, со славной историей нашего кинематографа. Разговор о неустанных поисках и открытиях Мастера, обогативших искусство экрана, включает и анализ просчетов и неудач, которых у Анатолия Головни, к счастью, было немного.

Жаль только, что в книге мало сказано о многолетней педагогической работе А. Головни. А ведь он — один из зачинателей профессионального кинооператорского образования в нашей стране, первопроходец и в этой области. Сегодня каждый — это без преувеличений! — советский кинооператор-вгиковец и многие зарубежные операторы, учившиеся в нашем институте, даже если они и не вышли из мастерской Анатолия Дмитриевича, по праву считают себя его учениками, потому что выдающийся педагог и воспитатель внес решающий вклад в разработку единственной в мире системы профессиональной подготовки этого отряда кинематографистов. Благодаря ему все мы прошли незаменимую школу мастерства (а многие — и школу педагогики), и в то же время это была школа гражданственного, глубоко партийного, боевого, наступательного искусства.

...Начало творческого пути — 1925—1928 годы. А. Головня снимает фильмы «Мать», «Конец Санкт-Петербурга», «Потомок Чингис-хана». Прекрасное время поисков художественного языка кино, овладения революционной тематикой, слияния с высокими политическими идеями, с пафосом обновления мира на новых началах. Именно в эти годы возникают творческие содружества В. Пудовкина и А. Головни, С. Эйзенштейна и Э. Тиссэ, А. Довженко и Д. Демуцкого, Г. Козинцева, Л. Трауберга и А. Москвина. Вырабатывается единая творческая платформа нового революционного искусства — кинематографа Советской России.

Об этом времени написано немало. Однако еще многое предстоит сделать, чтобы в полном свете представить достижения советской операторской школы тех лет. Мысль автора книги движется именно в этом направлении. Подчеркивая решающее значение революционной тематики, обусловившей поиски новой художественной формы, Е. Громов говорит об истоках новаторства Пудовкина и Головни, о том, как складывалась творческая индивидуальность каждого из них в их замечательном содружестве. Описывая своеобразие творче-

ской манеры Головни, Е. Громов отмечает, что и Пудовкину была свойственна увлеченность крепкими, материальными, подчеркнуто обнаженными фактурами. Не случайно Головню называли графиком. От фильма к фильму совершенствовалась его манера. Он стремился найти выразительные средства, которые максимально воздействуют на зрителей, но шел своим путем. Козинцев, Трауберг и Москвин работали в ином стиле — в «живописных» фактурах, с «импрессионистическими» решениями портретов и пространства кадра, чаще всего смягченных, размытых и наполненных воздухом и светом. Романтические элементы в изобразительном строе фильмов Довженко и Демуцкого сочетались с жесткостью «рисунка», нередко — с остротой ракурсов, что находилось как бы между «графической» и «живописной» системами кинообразности. Оператор Эйзенштейна Тиссэ, как истый хроникер, делал сложные, ассоциативные замыслы режиссера пластически четкими, документально выразительными... Напоминаю об этом для того, чтобы подчеркнуть: Е. Громов изучает творчество Головни не изолированно, а в постоянных сопоставлениях с поэтиками других операторов, сознавая, что они учились друг у друга, взаимообогащались, сохраняя свою самобытность. Так, на примере фильмов Пудовкина и Головни автор рассматривает суть важной проблемы — стремление режиссера и оператора «сыграть» на экране вместе с актером, не вместо него и уж тем более не вопреки ему. Эта проблема, как мы знаем, актуальна и сегодня. Не случайно Е. Громов подчеркивает единство Пудовкина и Головни в поисках активной пластической киновыразительности: нынешний кинематограф, безусловно тяготеющий к «наступательной пластике», требует внимания к этому вопросу.

Автор хорошо сделал, подробно осветив (глава «Начало мастерства») период ученичества Анатолия Головни, годы его профессионального становления на фильмах «Кирпичики», «Шахматная горячка», «Механика головного мозга». На «Механике...» Головня сформулировал для себя несколько эстетических правил, которыми он руководствовался всю жизнь. Главнейшим из них явилось следующее: надо работать и снимать по принципу «необходимого и достаточного». «Самое это выражение, — уточняет Е. Громов, — употребил однажды Пудовкин, вспоминая об опытах в химической лаборатории. Те или иные элементы вступают друг с другом в нужную реакцию, если для нее созданы необходимые и достаточные условия. А. Головня наделил эти понятия эстетическим значением, отчасти почерпнутым из арсенала кулешовской поэтики, а отчасти заключавшим в себе скрытую полемику с нею» (с. 29).

Точно и доказательно раскрыта в книге роль школы Льва Владимировича Кулешова в творческом самоопределении Пудовкина и Головни. Отметив «огромный новаторский смысл» художественных открытий и теоретических положений Кулешова, Е. Громов справедливо утверждает: «Всеволод Пудовкин идет дальше своего учителя в понимании киноискусства в целом, кинокадра в частности. От последнего он требует реалистической объемности, эмоциональной наполненности, что не исключало, а предполагало строгий отбор деталей и лаконизм художественного языка. В духе пудовкинских идей рассуждает и Анатолий Головня. В кадре должно быть: необходимое — чтобы зритель ясно и четко проникся режиссерско-операторским замыслом, и достаточное — чтобы зритель полно вжился в кадр, органично проникся им, принял его. Не лаконизм сам по себе, хотя он гораздо предпочтительнее многословья, интересовал Всеволода Пудовкина и Анатолия Головню, а идейно-эмоциональный смысл каждого эпизода, выражаемый экономными и доходчивыми, но не аскетическими средствами» (с. 29—30).

Нестареющее новаторство Пудовкина и Головни подробно освещено в главе «Великая трилогия». Е. Громов рассматривает фильмы «Мать», «Конец Санкт-Петербурга», «Потомок Чингис-хана» в контексте развития советского кино 20-х годов, для новаторского крыла которого были в высшей степени характерны внутреннее единство мировоззренческих и общеэстетических установок и самобытность ярких дарований, непохожесть манер, раскрытие и утверждение художнической индивидуальности в непрерывном творческом соревновании.

«Используя в своей собственной работе аналитически осмысленный опыт Э. Тиссэ, как, впрочем, и А. Левицкого, и ряда зарубежных операторов, прежде всего американских, Анатолий Головня не мог да и не хотел кому-либо подражать. Он работал в русле иной поэтической системы и преследовал другие задачи. Главной из них в фильме «Мать» явилась передача на экране человеческого своеобразия горьковских персонажей, как они интерпретировались драматургом Н. Зархи и В. Пудовкиным» (с. 44). В этой интерпретации, поясняет далее автор, установка на мхатовского актера была неотделима от поиска специфических средств экранной выразительности. «Более того, по убеждению В. Пудовкина, лишь с их помощью и на их основе могли актеры убедительно и ярко передать мысли и чувства своих героев и донести авторский замысел до зрителя. В этом поиске активно участвует и Анатолий Головня» (с. 47).

Думаю, Е. Громову потому и удалось написать не информационно-биографическое и не историко-архивное исследование, что он, рассказывая о кинематографическом опыте наших классиков, исходил из потребностей и проблем сегодняшнего экрана. Это дало ему возможность, ничего не модернизируя, не искажая историческую ретроспективу, выявлять актуальное значение классического наследия. Речь не только о прямых выходах в современность (они появляются только там, где уместны и оправданы — в размышлениях о том, как необходимо подлинно творческое содружество режиссера и оператора, о работе с актером, о принципе подхода к истории и об историзме мышления советских художников), а об ощущении автором неразрывной связи новаторства, ставшего великой революционной традицией нашего экрана, с его сегодняшними достижениями. Поэтому Е. Громов, опираясь на то, что уже было сказано о творчестве Пудовкина и Головни советскими киноведами, с одними соглашаясь, с другими дискутируя, размышляет не просто о своеобразии, а именно о новаторстве создателей классической трилогии. Напомнив о спорах, вызванных «Матерью», автор отмечает: «...по своей внутренней музыкальности, ритму и метафорическому языку фильм «Мать» с полным основанием может быть уподоблен поэзии, а по психологической аналитичности и романному охвату событий — прозе. Фильм синтетичен. Это монтажно-зрелищное кино, ориентирующееся на эстетику изобразительных искусств, но это и актерское кино, вбирающее в себя многое от театра. Фильм глубоко реалистичен, но в нем необычайно сильна и романтическая струя...» (с. 63).

Интересное суждение высказано в книге о фильме «Конец Санкт-Петербурга». Отметив, что в нем иная мера психологизма, нежели в «Матери», и что «в изобразительной трактовке всех персонажей больше подчеркивалась их типичность и типажность, чем индивидуальные особенности», Е. Громов соглашается с теми киноведами, которые назвали эту ленту лирической эпопеей. «Только главным ее героем, — пишет автор, — является, на мой взгляд, не столько Парень, он даже и не присутствует во многих концепционно-существенных ее эпизодах, сколько Автор. Не режиссер, сценарист, оператор, а именно Автор, в личности которого слились воедино жизненный опыт каждого из создателей фильма. С позиций этого Автора, молодого интеллигента, современника и участника великой революции, и даются многие основные события в фильме» (с. 75).

«Потомок Чингис-хана» дал возможность автору пригласить читателя вместе подумать о том, что такое в киноискусстве документализм и как он соотносится с принципом актерской типажности. (Не случайно он замечает, что стилистика фильмов Пудовкина — Головни оказала впоследствии заметное влияние на отцов итальянского неореализма.)

Достаточно подробно рассказывает Е. Громов о работе Пудовкина и Головни в 30-е и 40-е годы, анализируя фильмы «Дезертир», «Победа», «Минин и Пожарский», «Суворов», «Адмирал Нахимов», «Жуковский», знакомя с неосуществленными замыслами. Размышляя о фильмах, воссоздающих драматические события отечественной истории, Е. Громов освещает проблему национальной специфики творче-

ства Пудовкина и Головни. Он пишет: «Минин и Пожарский», патриотический по самой своей сути, очень русский фильм. Эта национальная основа с особой силой дает о себе знать в массовых батальных сценах, а также в эпизодах, воссоздающих быт и облик русских людей XVII века... Существенную роль в выявлении русской направленности фильма имеют, как и в «Матери», пейзажные заставки... Натуральные кадры, снятые на Волге Головней, пронизаны присущим ему мужественным лиризмом. Они принадлежат к лучшим в фильме, куда, образно говоря, врывается воздух и свет родных полей и лесов...» (с. 131). Далее автор приводит высказывание Пудовкина: Головня «много сделал для того, чтобы создать в фильме подлинно русскую, народную атмосферу» (с. 132).

То, что Пудовкин и Головня — исконно русские советские художники, выражается, конечно же, не только в образах родной природы, которыми так богаты их фильмы. Е. Громов об этом говорит вполне определенно, обозначив еще раз важную проблему, которую необходимо изучать все глубже. Проблема эта — становление и развитие русского советского киноискусства в русле нашего единого многонационального социалистического кинематографа.

Анатолий Дмитриевич Головня — один из первых и крупнейших теоретиков операторского искусства. Е. Громов говорит о его статьях и книгах, о его участии в дискуссиях, о его принципиальной позиции художника, доказывавшего и отстаивавшего творческие обязанности и права кинооператора как члена единого коллектива, создающего фильм под руководством режиссера. Верно оценена автором монография А. Головни «Съемка цветного кинофильма» (1952): «Книга Головни представляет собой первую попытку в советском киноведении разобраться в теоретических проблемах цветного кино, не отрываясь одновременно от его непосредственной практики» (с. 163—164). Вместе с тем жаль, что мало сказано о книге «Свет в искусстве оператора», о ее современном значении.

Сегодня Анатолий Дмитриевич работает над вторым изданием своего учебника «Кинооператорское мастерство» и по-прежнему рассматривает все сделанное им не как окончательный результат, а как поиск истины, поиск, в котором все мы должны принимать участие.

Принимает в нем активное участие и книга, о которой шла речь. Книга, освещающая путь Мастера, не утратившего и по сей день энергию и страстность первопроходца.

Новые книги о кино

Киноискусство нового мира. Сб. М., «Искусство», 1981, 215 с. 10 000 экз. 1 р. 30 к.

Лотис Т. И. Молодые режиссеры советского кино. М., «Знание», 1981. (Новое в жизни, науке, технике. Серия «Искусство», № 12). 87 080 экз. 47 к.

Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня. Сб. статей. Вып. 7. Сост. М. Шатерникова. М., «Искусство»,- 1981. 247 с. 25 000 экз. 1 р. 40 к.

Орлов Д. Быстрее собственной тени. Предисл. П. Болотникова. М., «Искусство», 1981. (Библиотека кинодраматургии). 94 с. 30 000 экз. 50 к.

Парфенов Л. Николай Мордвинов. М., «Искусство», 1981. 189 с. (Мастера советского театра и кино). 25 000 экз. 80 к.

Шаги Советов. Кинокамера пишет историю. 1937—1957. Альбом. Автор-составитель А. А. Лебедев. М., «Искусство», 1981. 25 000 экз. 11 р. 10 к.

К 70-летию М. К. Каюмова

Целеустремленность поиска

Где ни побываешь в Узбекистане, с кем ни поговоришь — со студентами, партийными руководителями, рабочими, инженерами, — убеждаешься в том, что в республике хорошо знают фильмы Малика Каюмова, а имя его произносят с большим уважением. Мастер боевой политической кинопублицистики, документалист яркого общественного темперамента, он заслужил широкое признание и в нашей стране, и за рубежом своими остросовременными произведениями. Без его фильмов «Большой Ферганский канал», «Приезжайте к нам в Узбекистан», «Утро Индии», «Вьетнам — страна моя», «Голая степь», «Ташкент, землетрясение», «Есть на востоке добрый город», «Паранджа» невозможно представить себе наше многонациональное киноискусство.

Начинал Малик Каюмов в 30-е годы оператором, изъездил с камерой весь Узбекистан, зорко всматриваясь в социалистическую новь, запечатлевая коренные преобразования на древней земле, навсегда покончившие с прошлым и раскрепостившие великие творческие силы трудового народа. Успешными были и режиссерские работы Каюмова. Его фильм «Ташкентский текстильный комбинат» получил Золотую медаль на Всемирной выставке в Нью-Йорке в 1938 году.

По лентам Каюмова можно проследить и всесторонний социальный прогресс Советского Узбекистана, и бурное развитие узбекской национальной кинематографии, одним из признанных лидеров и авторитетных руководителей которой является выдающийся режиссер-документалист, народный артист СССР.

Каждая его работа отмечена активным и целеустремленным творческим поиском. Режиссер всегда исходит из своей сверхзадачи и в равной мере — из особенностей реального жизненного материала, ищет художественные решения, наиболее полно раскрывающие его внутренний смысл, его историческое содержание. Поэтому каждый фильм замечательного мастера — заметное явление нашего многонационального социалистического кинематографа.

И не случайно, что именно он стал автором фильмов об афганской революции, удостоенных Государственной премии СССР, — «Афганистан. Революция продолжается» и «Земельная реформа».

Десять лет назад Малик Каюмов опубликовал в нашем журнале статью «Кинокамера как набат». Я бы хотел, признавался он, делать картины, звучащие кинематографическим набатом, чтобы зрители думали о том, как дорог людям мир на земле, как нужны всем доброта и человечность.

Поздравляя Малика Каюмова со славным 70-летием, мы говорим ему: пусть долгие годы звучит и в новых фильмах Ваш несмолкающий кинонабат!

Е. Сурков,
А. Медведев, И. Игнатьева,
И. Вайсфельд, Р. Юренев,
Н. Савицкий, В. Синельников

В. Силюнас

Смех и отчаяние Луиса Бунюэля

В этой статье мы хотим остановиться на некоторых существенных этапах творчества одного из крупнейших западных кинорежиссеров Луиса Бунюэля.

Луис Бунюэль родился 22 февраля 1900 года в арагонском городке Каланда. Учился в Иезуитском колледже в Сарагосе (1907—1915). В 1917 году переселяется в Мадрид, изучает агрономию в университете и живет в Студенческой резиденции — центре столичной интеллектуальной жизни, — дружит с Федерико Гарсиа Лоркой, Сальвадором Дали и поэтом Морено Вильей, знакомится с Рафаэлем Альберти, Хорхе Гильеном, Хосе Ортега-и-Гассетом. С детства испытывает тягу к энтомологии, интересуется поведением животных (в его комнате жили крысы, ужи, змеи, совы и т. п.); в 1920 году под руководством профессора Боливара начинает заниматься изучением насекомых. Увлекается боксом и сценой, устраивая вместе с Лоркой любительские спектакли, пишет стихи. В 1924 году отправляется в Париж, становится ассистентом кинорежиссера Жана Эпштейна, занимается в его частной школе «Academie de Cinema», вернувшись в Мадрид, печатает в журналах критические статьи и стихотворения. В 1929 году выходит его первый фильм «Андалусский пес», в 1930 — «Золотой век», в 1932 — «Урды. Земля без хлеба». Во время гражданской войны эмигрирует в США, работает монтажером в Голливуде. С 1946 года начинает снимать в Мексике, выпуская фильмы «Большое Казино» (1946), «Знаменитый гуляка» (1948), «Забытые» (1950, премия за лучшую режиссуру на Каннском кинофестивале), «Сусанна» (1950), «Дочь обмана» (1951), «Когда дети судят нас» (1951), «Вознесение на небо» (1951), «Зверь» (1952), «Он» (1952), «Бездны страсти» (1953), «Иллюзия едет в трамвае» (1953), «Приключение Робинзона Крузо» (1954), «Река и смерть» (1954), «Попытка преступления» (1955). Снимает в Париже «Это называется зарей» (1955), «Смерть в этом саду» (1956), вновь в Мексике — «Назарин» (1958, приз Каннского фестиваля). Затем следуют «Лихорадка пришла в Эль-Пао» (Франция, 1959), «Молодая девушка» (Мексика — США, 1960). В 1961 году Бунюэль возвращается в Испанию и снимает «Виридиану». Фильм запрещает испанская цензура, и режиссер вновь уезжает в эмиграцию, едва избежав ареста. Ставит «Карающего ангела» (Мексика, 1962), «Дневник горничной» (Франция — Италия, 1963), «Симеона столпника» (Мексика, 1965). Затем во Франции выходят «Дневная красавица» (1966), «Млечный путь» (1969), «Тристана» (1970), «Скромное обаяние буржуазии» (1972), «Признак свободы» (1975), «Этот смутный объект желания» (1977).

Ровесник века, он чрезвычайно остро реагировал на глубокие социальные потрясения, выпавшие на долю нашего столетия.

В фильме «Лихорадка пришла в Эль-Пао» мы видим прекрасный тропический остров, часть которого превращена в концлагерь: одни здесь ходят в кандалах, на других их могут надеть в любой момент, каждый может быть арестован и подвергнут пытке. Даже в камерных, казалось бы, произведениях, как, например «Тристана», появляются сцены расправы с демонстрантами, а в озорной комедии «Скромное обаяние буржуазии» показан жандарм, изощренно истязающий допрашиваемых, — в любой картине режиссера предстают кошмары действительности. Но испанский кинематографист никогда не ограничивается констатацией разнообразных форм насилия: его искусство — выражение страстной потребности уничтожить гнет. По неукротимой, наделенной сверхличной мощью страстности нетрудно узнать художника, заявившего о себе на рубеже 20—30-х годов, накануне революционных событий в Испании. И где бы впоследствии ни происходило

действие его фильмов, в них проявится яркий, как вспышка, порыв к свободе.

Скупой на высказывания, в единственном достаточно пространном своем выступлении Бунюэль привел слова мексиканского писателя Октавио Паса: «Достаточно человеку, закованному в цепи, закрыть глаза, чтобы ощутить себя способным взорвать вселенную»[1] и прибавил, что верит в возможность кинематографа показать «освобождающий мир поэзии»[2]. Однако два года спустя он скажет, что было бы лучше, если бы в «Хлебе, любви и фантазии», было бы поменьше фантазии[3]. В течение полувека неутомимый режиссер-бунтарь ведет нескончаемый спор с самим собой, бьется над труднейшими вопросами: какова цена духовного противостояния несправедливости, можно ли ответить на насилие чем-либо иным, кроме насилия, превращается ли стремление к свободе — «фантазия о свободе» — в живое побуждение к действию или оказывается праздной мечтой, призраком?..

Бунюэль начинал с издевки, с вызова, со скандала. В прологе к «Андалусскому псу» мужчина (его играл сам режиссер) режет бритвой глаз любующейся луной девушки. В «Золотом веке» шофер кладет под ноги упитанным, как свиньи, хозяевам ковер и золотую дароносицу — святыню святынь католического алтаря, которую поднимает над головами верующих священник в торжественнейший момент литургии.

Эти фильмы соответственно датированы 1929 и 1930 годами. Испания, пережившая подъем социальной борьбы в так называемое «большевистское трехлетие» (1917—1920), вновь бурлит. Стремительно нарастает сопротивление режиму Примо де Риверы, брожение охватывает армию, по улицам Мадрида движутся демонстранты с пением «Марсельезы», скандируя «Долой диктатуру!». Не только первые картины Бунюэля опалены грозовой атмосферой тех лет, его творчеству всегда будут свойственны мятежные мотивы. Мощный динамический импульс, пронизывающий его ранние произведения, порожден временем, потрясающим все основания, несущим неслыханные перемены.

Луис Бунюэль

За семнадцать минут, пока длится «Андалусский пес», его герои претерпевают ошеломляющие превращения. Похоже, что в этом царстве неожиданного не осталось ни пяди твердой почвы, на которую мы могли бы с уверенностью поставить ногу, чувствуется, что все может взорваться и действительно взрывается в мгновение ока. Зрители не в силах предугадать следующий кадр: вбежав в спальню, девушка защемляет руку преследователя, и на его ладони появляется дыра, вокруг которой копошатся муравьи. Повернувшись, она видит на кровати мужчину, на груди которого лежит полосатый ящик... Книги превращаются в револьверы, пятно крови — в бабочку. Тот, кого ранили в ком-

[1] Сб.: Луис Бунюэль. Путь Луиса Бунюэля, фильмы... М., 1979, с. 139.
М., 1979, с. 139.
[2] Там же, с. 141.
[3] Там же, с. 180.

нате, оказывается в следующее мгновение на лугу, посреди которого сидит на стуле обнаженная женщина; открыв двери в соседнее помещение, героиня попадает на пустынный пляж. Все таит подвох, обманывая наши ожидания. Мы ждем логически закономерного развития ситуации, а взамен этого сталкиваемся с самым очевидным попранием логики и закономерности. За подобной вседозволенностью угадывается крушение вековых табу, упразднение привычных норм, безудержная эйфория свободы.

В «Золотом веке» появляются сцены противоположного свойства — в них порядок оказывается отлаженным, как в идеальном механизме, отшлифованном до блеска. Этот официальный порядок воспринимается многими, и прежде всего власть предержащими, без всяких оговорок и без рассуждений, как нечто раз и навсегда данное. «Столпы общества» ревниво следят, чтобы ничто не потревожило торжественный, угодный им ход вещей. На влюбленную парочку, обнимающуюся в неположенном месте, набрасываются агенты тайной полиции; гости маркиза одобряют поступок сторожа, застрелившего собственного сынишку за то, что тот выбил у него из рук степенно, «ритуально» сворачиваемую цигарку. Тех, кто не почитает привычку и обычай, ждет самая немилосердная расправа...

Изнанка подобного абсурдно-чванного порядка —«задворки» Испании, горный край урдов к юго-западу от Саламанки, предстающий в документальной ленте «Урды. Земля без хлеба» (1932). Документ, кажется, вот-вот перейдет в мрачнейшую фантасмагорию, словно перед нами ожили чудовищные видения Гойи: осел, везущий улей, роняет и разбивает его, бедное животное до смерти жалят пчелы и его тут же, на наших глазах раздирают на куски одичавшие псы... Мы видим людей, трясущихся на солнцепеке от лихорадки, карликов, идиотов. Связи между близкими родственниками — семьи спят вповалку вместе с животными в одной комнате — ведут к ужасающему вырождению. Это жизнь исковерканная, обезображенная, еле теплящаяся (смертность здесь достигает немыслимого процента), сходящая на нет.

«Золотой век» и «Земля без хлеба» взаимно проясняют друг друга. Кошмар немыслимого голода — оборотная сторона гиньоля сытых трутней; в одном фильме изображены верхи, в другом низы общества, везде предельно стесняющего все свободное, естественное, гармоничное.

Но общество это трещит по всем швам — анонимный герой «Золотого века» (критики часто называют его Гастоном Модо, по имени актера, играющего главную роль) не считается ни с какими стеснениями. Пока все в благоговейной тишине слушают речь важного государственного деятеля, он предается ласкам с возлюбленной; страстные крики катающейся по земле парочки расстраивают торжественное настроение митинга. И в дальнейшем импульсивное, бесцеремонное поведение героя вызывает всеобщее замешательство; именно вспыльчивость, крайняя непосредственность, тяготящаяся внешними обстоятельствами и контролем разума, шутя и играя взрывают заскорузлый порядок.

Бунюэль откровенно уповает на силу инстинктов, смыкаясь с сюрреализмом. Беда, однако, в том, что, унаследовав у дадаистов культ раскрепощенной, как в детской игре, нерефлексирующей спонтанности, сюрреалисты восприняли игру как состояние полной безответственности, более того, невменяемости, как индульгенцию на любой поступок. Игры стали подчеркнуто жестокими; между тем установка на бездумно-игровую, «озоруюшую» жестокость была особенно опасной именно в Испании. Здесь с лихвой хватало того, что Ленин называл «мелкобуржуазной революционностью», охватывающей людей, взбесившихся от ужасов капитализма[4]. Сюрреализм сходился с анархизмом и вообще с крайним «левачеством» в однобоком понимании революции как тотального разрушения, непрерывной и нескончаемой ломки. Получалось, что следует разносить в щепки не только все старое, но и все новое, прежде чем оно достроено и начало «закосневать». Сюрреалисты боятся цельности, словно все определенное — это западня, а любое завершенное здание — застенок. В первых своих картинах Бунюэль признает лишь отрицание и разрыв традиций, сюжетных линий, логических связей. Перед нами

[4] Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 41, с. 14.

сплошные «анти»: «Андаллуский пес» и «Золотой век» — это «антипроизведения», «антифильмы».

Вместе с тем порой в них заметна и насмешка режиссера над пафосом тотального отрицания, которым охвачен герой «Золотого века», являющийся, в свою очередь, «антигероем» и «античеловеком». В той мере, в какой он принадлежит обществу, он марионетка негуманных социальных установлений, в той мере, в какой он принадлежит природе, он марионетка сил зоологически-безличных. Человеку нет места в бунюэлевском мире, ибо он не допускает никакого зазора между молотом и наковальней — противоестественной цивилизацией и диким естеством. Бунюэль по существу пародирует романтический культ очищающей страсти: герой «Золотого века» чем страстнее, тем чудовищнее; фильм начинается с документальных кадров о скорпионах, и ярость его персонажей напоминает повадки ядовитых тварей, а не благородное негодование людей...

К концу «Золотого века» Бунюэль все откровеннее иронизирует над разбушевавшимся скорпионом во фраке. В картине есть такой эпизод: Гастон Модо обнимает Лию Лис в беседке, но ласки прерваны звонком министра внутренних дел. Модо должен был выполнить важное задание по борьбе с голодом, но, одержимый вожделением, пренебрег приказом: бедствие разрослось, и море голодных, сметая все на своем пути, приближается к дворцу министра. Не дослушав министра, Модо в ярости швыряет трубку и спешит обратно в объятия разомлевшей девицы...

В «Записках из подполья» герой Достоевского, задавшись вопросом: миру ли провалиться или ему чай пить, склонился к чаепитию. Герой Бунюэля решает, что лучше миру провалиться, а ему лобызаться; такова реальная подоплека «подполья», от имени которого — от имени запретных и запрятанных помыслов и инстинктов — и выступили сюрреалисты. Они охотно ссылались на Фрейда, но Фрейд, при всех его иррационалистских аберрациях, пытался проветрить «подвал», открыть в него доступ свету сознания, дабы разобраться, как быть с грозящими разбушеваться «нелегальными» влечениями. Он задумался над тем, не следует ли разрешить кое-что из запрещенного и нельзя ли заставить сдавленную, как в котле, «подвальную энергию» работать на что-то духовно полезное, превратить, например, ее в творческий стимул, «сублимировать»... Сюрреалисты оказались куда одностороннее Фрейда — «подполье» было объявлено революционным: мятежная энергия скованных общественными законами инстинктов должна была взорвать не только традиционную идеологию, но и мораль и культуру — подразумевалось, что все это является насквозь гнилостно-буржуазным. Вот тут-то и вспоминается Кафка, которому снилось, что его связали, но казалось, что если бы развязали, то было бы еще хуже...

В финале «Золотого века» Бунюэль показывает, что же развязывалось на деле: в облике Иисуса Христа возникает один из самых поганых монстров из «120-ти дней Содома» маркиза де Сада — герцог де Бланжи. Как и Шигалев в «Бесах», тут исходя «из безграничной свободы» заключают «безграничным деспотизмом» [5]. Мир произведений де Сада, герои которого отстаивают свое право на тиранию [6], — мир разнузданно жестокого, изощренного и брутального насилия, мир, в котором измываются над парализованными ужасом жертвами, где нагло попирают все права, где царит кровавое своеволие. В фильме начала 30-х годов картина подобного мира выглядит не как воспоминание о призраках, мелькнувших некогда в мозгу болезненного фантазера, а как предвидение реальной повседневной практики фашизма.

●

Вскоре после того, как были сняты три первые бунюэлевские картины, фашизм проявил себя сполна в Германии, а затем и в Испании. Зло предстало не в двусмысленно-игровом обличье, а в жуткой однозначности: миллионы загубленных человеческих жизней, концлагеря — бесперебойно работающие фабрики смерти, зверства и садистские пытки.

---

[5] Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. в 30-ти т., т. 10. Л., 1974, с. 311.

[6] Marques de Sade. Justine. Barcelona, 1976, p. 195 etc.

«Андалусский пес»

Разгром Гитлера и Муссолини со всей очевидностью засвидетельствовал, что в человечестве и человеке живет не только «скверна». Однако фашистские порядки продолжали царить в Испании, Бунюэлю было заказано возвращение домой. Латиноамериканский континент, на котором он жил после окончания мировой войны, также был как нельзя более далек от справедливого устройства. Художнику необходимо было осмыслить новый исторический и личный опыт, и это был нелегкий и неторопливый процесс: между «Землей без хлеба» и следующей его картиной, «Большое Казино», минуло четырнадцать лет, да и плоды внутренней работы сказались не сразу. Но в 1950 году, двадцать лет спустя после появления «Золотого века», состоялось второе рождение Бунюэля: фильм «Забытые» с триумфом прошел на Каннском фестивале и оказался исключительным событием в западном кинематографе.

Бунюэль не только заявил своей картиной о том, что с концом войны не наступил конец трагическим проблемам, — в отличие от неореалистов, он не видел перспективы их разрешения. И вместе с тем в этом суровом, порой чрезвычайно жестоком фильме не было той безоглядной апокалиптичности, которой отмечены довоенные произведения испанца — мужественная борьба с фашизмом открыла художнику притягательные человеческие свойства. В «Забытых» эти свойства обнаруживаются в маленьких Педро, Мече, Охитосе — обитателях грязных мексиканских трущоб. Это дети, которые выросли на улице и видели гораздо больше зла и ненависти, чем участия, добра и любви. Тем поразительнее их стремление помочь приятелю, поделиться с ним последним или просто улыбнуться друг другу. «И эта улыбка, — писал Жак Превер в стихотворении после просмотра фильма, — она как ясное солнышко, она как солнце заката и одновременно солнце восхода».

До восхода еще, однако, очень далеко. Фильм показывает, как растаптывается в Педро то, что могло дать прекрасные плоды. Мальчик хочет трудиться в мастерской — его, облыжно обвинив в воровстве, отправляют в колонию. Директор исправительного учреждения, желая добра воспитаннику, доверяет ему деньги, но его грабит Хайбо, и мальчику ничего не остается, как совершить побег... Так любовь Педро превращается в ненависть, нежность — в ярость, жажда товарищества — в жажду мести.

В финале «Забытых» Мече и ее дедушка хотят спрятать зверски убитого Педро. Дабы не иметь дел с полицией, они под покровом темноты, завернув тело мальчика в грязный мешок

и взвалив его на спину осла, отправляются на свалку. Процессия взбирается по откосу, и мы видим ее на холме, на фоне черных облаков, разрываемых ветром, в их прорези проглядывает луна. Последние проводы маленького героя превращаются в библейски обобщенную картину, в горький и торжественный реквием. Жизненный итог Педро не только жалок, но и наполнен трагическим смыслом. Двойственность присуща юным героям и при жизни: Мече может отдать последнюю кружку молока голодному мальчонке, зная, что за это ей грозят нещадные побои, и может вылить молоко себе на ноги, услышав, что это придает коже особую нежность. Показательно, что мера податливости растлевающей среде и сопротивление ей начинает играть у режиссера существенную роль: Ахитос, например, не погибает потому, что находит в других опору.

На эту способность человека отстоять в себе зародыш человечности Бунюэль будет обращать внимание и в последующих произведениях. Более того, он покажет, сколь необходима личности определенная внутренняя автономность. Режиссер в известной мере избавляется от иллюзии насчет того, что некая общая стихийная сила — мятежное естество, — полностью растворяющая в себе индивида, может нести благо всем и каждому. Если в 30-е годы он был одержим своего рода редукционализмом: любовь решительно сводилась к сексу, рефлексия — к рефлексу, то ныне он рассматривает поглощение духовного биологическим как болезненный распад человеческой целостности. Правда, он так же или, быть может, еще более темпераментно выступает против поглощения духовным биологического, против непомерного ущемления телесно-материального начала.

Как пишет не кто-нибудь, а ученый-иезуит, профессор теологии Мануэль Алькала, Бунюэлю — физически чрезвычайно развитому, переросшему своих сверстников, темпераментному подростку — было невмоготу в школе ордена Иисуса в Сарагосе, где мальчиков приучали к полному повиновению, тишине, строгости, страху перед карой за грехи, уединенным размышлениям о смерти. Будущий режиссер воспринял это как «ужасающее насилие» и «яростно восстал против него» [7].

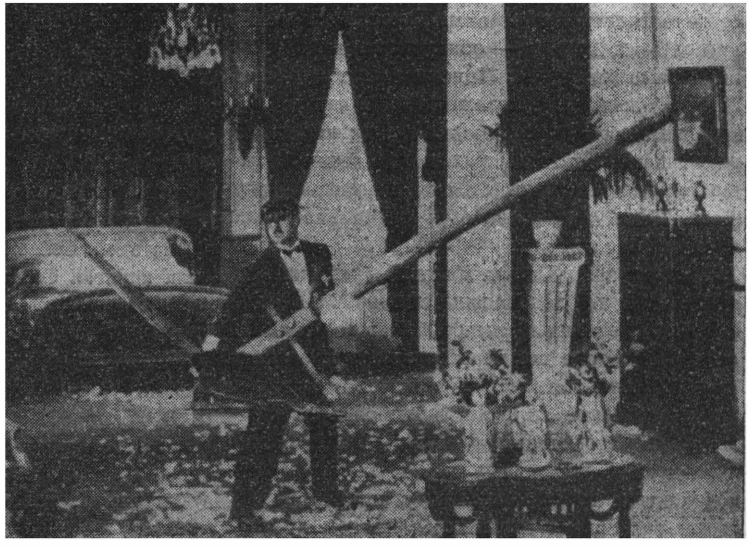
Стоит ли удивляться, что испанский художник бросит церкви и буржуазной цивилизации обвинение в том, что они не «облагораживают» человеческую природу, а извращают ее. Фиктивная, лишенная искренности, не дающая возможности человеку проявиться, реализоваться, цивилизация загоняет в свои недра инстинкты, превращает их в нечто варварски жестокое или противоестественное; но и естественное, как видно хотя бы по садистским героям «Золотого века», режиссер не идеализирует.

Сарагосская школа, в которой пробуждающиеся плотские влечения объявлялись дьявольским наваждением, приходит на ум, когда в «Дневной красавице» юная Северина отказывается принимать причастие после того, как ее нежданно поцеловал незнакомый мужчина; взрослая героиня вспоминает об этом перед тем, как отправляется искать любовные утехи вне семьи, и делает она это, похоже, именно потому, что сызмальства ее учили относиться к ним, как к чему-то скверному, недозволенному и, стало быть, доступному лишь вне «легальной» жизни — в «подполье». У привлекательной парижанки дом — полная чаша и муж — преуспевающий хирург Пьер, красивый, милый и предупредительный... Отношения Северины с супругом корректны, но лишены страстности, и молодую праздную женщину томит смутная, неосознанная тревога, находящая выход лишь в снах: она едет с мужем по усыпанной осенними листьями аллее, как вдруг Пьер весьма неожиданно реагирует на ее привычную уклончивую холодноватость: придя в ярость, он велит двум громилам — кучеру и лакею — вытащить ее из ландо, высечь кнутами и отдает им на милость... Вскоре ее поражает сообщение подруги о том, что их общая знакомая регулярно подрабатывает в борделе, как, впрочем, и некоторые другие дамы из «приличного общества»... Беспокойство ее возрастает, все буквально валится из рук — хрустальная ваза с кроваво-красными розами и дорогой флакон с духами. А тут еще бесцеремонно за ней ухаживающий старый зна-

[7] Manuel Alcalá. Buñuel. Cine e ideología. Madrid, 1973. pp. 32—33.

комый Юссон делится с ней восторгами по поводу увеселительного дома на улице Сите Жан де Сомюр... Через некоторое время мы видим, как наша героиня, потоптавшись на лестнице, звонит в двери этого заведения. С тех пор она выступает перед нами в двух ипостасях — то это сдержанная, элегантная, пользующаяся безупречной репутацией представительница избранного круга богатой парижской интеллигенции, то проститутка, занимающаяся под кличкой Дневная красавица древнейшим ремеслом в заведении мадам Анаис. Публичный дом привлекает Северину как антипод безжизненно чистого, хирургически стерильного «кукольного дома», в котором она живет со своим неизменно аккуратным, стандартно образцовым доктором, — героиня совершает своего рода побег в оазис, где цветут не знающие никаких табу «контрабандные» ощущения. Вот почему для нее невыносимо соприкосновение этих двух миров, и она приходит в ужас, увидев пришедшего в бордель стареющего хлыща Юссона.

Бунюэль с иронией присматривается к красивой куколке (в исполнении Катрин Денев Северина напоминаст идеально вылепленную фарфоровую статуэтку), тяготящейся царящей в семейном кругу вежливой холодностью и ищущей возбуждения успувших инстинктов в эротике «на задворках». Он показывает, что, и став оборотнем, Северина остается в обоих своих проявлениях одинаково безличной: то восковая безжизненная маска, чистая форма, за которой кроется пустота, то сплошное «нутро», бегущее неповторимой оформленности. И наступает момент, когда человеческая природа начинает бунтовать против такого искусственного расчленения. Один из посетителей дома на улице Сите Жан де Сомюр, фатоватый налетчик Марсель, не на шутку увлекается Севериной, путая все карты, — по ее мнению, любви не должно быть места там, где положено быть только «блуду». Совершая эскапады из «высокой» сферы в «низкую», Дневная красавица сохранила нечто от аккуратно раскладывающей все по полочкам буржуазки: с утра до двух и с пяти до утра — муж, обеспечивающий официальный статус в обществе, делающий ее уважаемой персоной, и с двух до пяти — анонимные любовники, манящие сладостью запретного плода. Но выясняется, однако, что человеческая естественность несводима к потребностям плоти: Северина не могла не чувствовать неполноценность семьи без страстной близости, но и одной физической близостью не может удовлетвориться даже вы-



«Золотой век»

росший среди отбросов общества уголовник — Марсель не на шутку предлагает Дневной красавице руку и сердце. Между тем у избавившейся от анемичности Северины начинает крепнуть влечение к супругу, только вот беда — она пока не уверена, что оно не угаснет, если перестанет питаться получаемыми у мадам Анаис стимулами. В ней отсутствует единство чувственности и чувства, физической тяги и духовного предпочтения. Ситуация между тем требует собрать себя воедино, Северина и Дневная красавица должны образовать всеобъемлющую целостность. Но едва лишь она начинает испытывать желание безраздельно принадлежать мужу, как не намеренный, в свою очередь, ни с кем ее больше делить Марсель стреляет в Пьера и сам гибнет от полицейской пули...

Более решительную попытку самоопределения делает героиня фильма «Тристана», которую играет та же Катрин Денев. Перед нами вновь лицо молодой девушки, словно идеально вылепленное из воска. Дон Лопе сперва мнет этот «воск», как хочет, — юная Тристана с шокирующей нас покорностью превращается в сожительницу старого опекуна. Но и в этой провинциальной девушке есть своя подспудная сложность. Чем дальше, тем больше Тристана испытывает смутную неудовлетворенность. Встреча с художником Горацио окончательно выводит ее из затянувшейся дремы. Горацио хочет нарисовать ее портрет — обнаружить и выявить подлинные ее черты; Тристана бросает дона Лопе и уезжает с возлюбленным, словно отправляясь на поиски самой себя. Тем печальней возвращение беглянки: тяжко заболев, она лишается ноги и отдает себя на попечение дону Лопе. Вот тут и начинается самая каверзная метаморфоза героини.

Тристана принадлежит к группе бунюэлевских героев, тех, что недовольны своим положением и не желают с ним мириться. Вновь попав в дом дона Лопе, она все переделывает по-своему. Если раньше для нее было привычным, стоя на коленях, снимать туфли своего опекуна и надевать ему шлепанцы, то теперь уже дон Лопе находится у ее ног, она может заставить его подчиняться любому ее приказу, и палка, на которую она опирается, кажется жезлом дрессировщика. Короче, Тристана уехала из дома служанкой, чтобы вернуться госпожой...

●

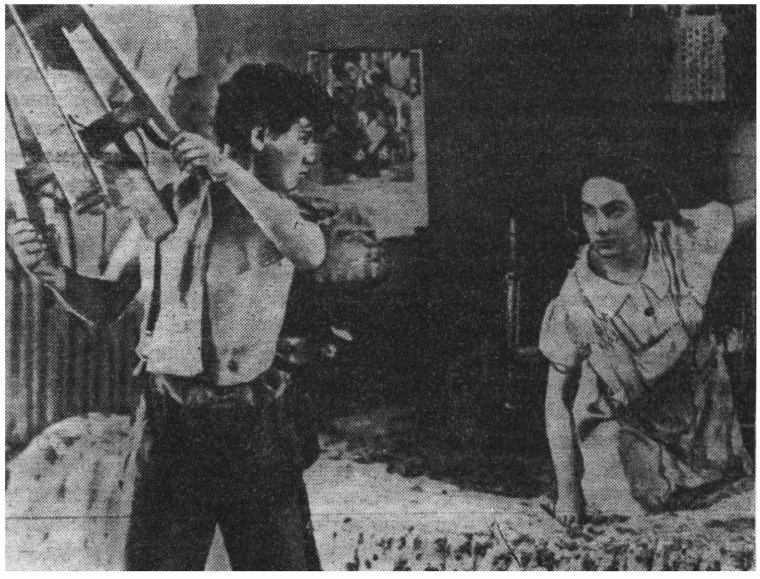
Постоянный сюжетный мотив в творчестве испанского режиссера — нарождающийся у молодых женщин протест против уготованной им участи рабынь, послушных любой прихоти своего владельца. Селестина в «Дневнике горничной» и Кончита в «Этом смутном объекте желания» — горничные, которых господа пытаются сделать наложницами, прибрать к рукам. Они же упорно в руки не даются, выскальзывают из сетей, оставляя преследователей с носом. «Секс объявляет забастовку» [8], — лукавые женщины хранят единственное свое достояние, прекрасно понимая, что они свободны только в одном — в возможности по своему усмотрению назначать цену за свою порядочность. И они торгуются расчетливо и умело, помня о жалкой судьбе предшественниц, продешевивших в торговле (в «Дневнике горничной» богатый землевладелец, капитан, пленившийся Селестиной, выгоняет из дома работницу, с которой сожительствовал последние годы).

Сластолюбивые ухажеры, попавшие под власть вожделений, сдают свои позиции. В финале «Дневника горничной» Селестина нежится в постели, а землевладелец-капитан, женившийся на ней, приносит ей на подносе завтрак. Такая же участь ждет и Матье в «Этом смутном объекте желания».

На первый взгляд героини Бунюэля совершают радикальный переворот, порабощая своих поработителей. Но режиссер делает совсем другой вывод: не столь важно, Тристана ли будет верховодить доном Лопе или дон Лопе — Тристаной, Селестина ли командует капитаном, или капитан Селестиной, главное, что сохранилось нетронутым прежнее деление на социальные амплуа, свидетельствующее о нерушимости иерархии, о неминуемости подчинения человека человеку.

В «Скромном обаянии буржуазии» епископ представляется чете Сенешалей в одежде садовника, и его выставляют за дверь. Через минуту

[8] Fernando L a r a Sexo en huelga. "La calle". Madrid, N 5, 25 de abril — 1 de mago de 1978, p. 61.



«Забытые»

он возвращается в церковном облачении, и Сенешали почтительно целуют ему руку. Узнав, однако, что его преосвященство хотел бы заниматься садоводством на их вилле, супруги начинают торговаться с ним из-за жалованья, норовя заплатить ему меньше, нежели полагалось бы члену профсоюза. В следующий раз одетого в рабочую одежду этого высокого церковного сановника приглашают за стол вместе с гостями (как-никак он епископ!) и отправляют принести стулья для вновь прибывших (все-таки он получает деньги как наемный работник...).

Поразительно, с какой легкостью буньюэлевские герои могут выступать то в одном, то в другом качестве. Кажется, что перед нами манекены, на которых меняют одежды, напяливая то светское платье, то ливрею. Лица их одинаково пригодны для любого костюма — выражение их зависит лишь от наряда. Человек превращается в производное от своей социальной роли — не от той, которая его влечет, а от той, которую он исполняет, зачастую вопреки своим вкусам, пристрастиям, намерениям.

Об этом, например, свидетельствует судьба другого героя «Тристаны» — дона Лопе. Взяв за основу сценария одноименный роман Бенито Переса Гальдоса, режиссер его существенно видоизменяет, в частности, переносит действие из Мадрида конца XIX века в Толедо начала 30-х годов нашего столетия. Но дон Лопе кажется принадлежащим гальдосовскому прошлому: этот, согласно сценарию, «хорошо сохранившийся шестидесятилетний мужчина» [9], холеный и элегантный, привержен традиционным рыцарским заветам: он вспоминает о том, как участвовал в поединках, и с презрением говорит о нынешних дуэлянтах, дерущихся лишь до первой крови... Крестный Тристаны не лишен благородства, гордится своим вольнодумством и независимостью суждений; отвечая на расспросы полицейских, преследующих вора, он наводит их на ложный след. («Полиция воплощает силу, и человек, подобный мне, всегда принимает сторону слабейших» [10].) Преданная ему служанка Сатурна с полным основанием говорит о доброте дона Лопе: он помогал больной матери Тристаны, а после ее смерти берет сироту домой, заботясь, чтобы она не знала нужды, во многом отказывая себе ради этого.

---

[9] Luis B u ñ u e l. Tristana. London, Lorrimer, 1971, p. 18.

[10] Ibid., p. 23.

Дон Лопе водит крестницу по одной из толедских церквей, открывая перед ней волнующий мир минувшего. В Тристане пробуждается живое любопытство, она наклоняется над мраморным изваянием лежащего старика, почти касаясь его губами, — кажется, она хочет осязаемо почувствовать вкус далеких веков, войти в заколдованный мир. В конце этой прогулки крестный отец попросит поцеловать его, и она исполнит его просьбу, покорная странным чарам. Старость дона Лопе в атмосфере святилища становится смущающе-притягательной — он кажется выходцем из другой эпохи, тщательно отшлифованным резцом времени и вместе с тем времени не подвластным. За ним давно закрепилась слава греховодника, но и тут он, по его собственным словам, живет на высоте принципа и не поддается искушению, если в дело замешана «жена кого-либо из друзей или тот странный цветок, столь редкий в наши дни, который порожден совершенной невинностью» [11].

Однако вскоре дон Лопе сделает невинную Тристану своей наложницей. Скульптурно цельный образ героя дает явную трещину.

За шесть лет, показанных на экране (это точно обозначенный Бунюэлем промежуток: 1929—1935 годы, когда в Испании стала разительно отчетливой зависимость каждой судьбы от общего хода истории), дон Лопе сдает свои позиции: сторонник свободной любви — женится в церкви, вольнодумец — якшается с начальником жандармов, атеист, клявшийся, что священник не переступит его порог, коротает дни в обществе священников. Едва ли не все его черты переходят в свою противоположность — и в этом свидетельство их устрашающей нестойкости. Либеральная респектабельность дона Лопе — непрочный камуфляж, вроде краски, с помощью которой он пытается скрыть седину волос. Претендовавший на независимость от господствующих предрассудков, на оппозицию по отношению к богатым, дон Лопе кончает тем, что живет себе припеваючи на деньги покойной сестры — ханжи и ретроградки. Пускавшийся перед глухонемым подростком в рассуждения о том, что «труд — это проклятие» [12], он проявляет себя трутнем, когда в окружении черных сутан, прихлебывая горячий шоколад, приговаривает: «В конце концов, господа, жизнь не так уж мрачна, как думают многие. Снаружи валит густой снег и несладко... но здесь тепло и уютно» [13].

[11] Ibid., p. 44.

[12] Ibid., p. 60.
[13] Ibid., p. 140.

«Назарин»

«Тристана» — рассказ об исторической и биологической гибели личности: перезрелой и вырождающейся, добровольно сдающейся в плен обстоятельствам, постыдно к ним приноравливающейся, и нравственной гибели личности незрелой, не желающей, но вынужденной терпеть этот плен, изнуренной внешним гнетом и собственной страстью, подобной придушенному в очаге огню, чадящему и ядовитому. Тристана несет смерть дону Лопе, потому что в ней самой все жизнетворное задавлено и в состоянии распада превратилось в отраву. Никогда еще Бунюэль так отчетливо не сознавал, что стремление стать личностью — одна из наиболее естественных черт человека, и невозможность удовлетворить эту потребность не может не иметь страшных, трагических последствий — и для самого индивида, и для всех, кто его окружает.

Хромую хозяйку возит в кресле глухонемой Сатурно — два инвалида составляют подходящую пару. Тристана делает Сатурно своим любовником, заставив его и тут быть в услужении. Накинув на голое тело халат, Тристана выходит на балкон и распахивает одежду перед стоящим внизу Сатурно: она возвышается над ошеломленным и зачарованным подростком, как прельстительный и пугающий идол. Эта одноногая валькирия уже ничем не напоминает юную куколку...

Известный испанский драматург Мигель де Унамуно больше всего боялся, что его герои могут лишиться своей индивидуальности. Луис Бунюэль изображает тех, кто так и не сумел себя обрести. Его Тристане уже никогда не найти себя, овечка превратилась в хищницу, саму себя загнавшую в западню, так и не успев познать свободу. И слушая тяжелые, властные и нервные шаги этой мстительницы со спутанными прядями упавших на лицо волос, видя, как она с черными, болезненно горящими в глубоких глазницах глазами дожидается, когда помрет дон Лопе, которому решила не вызывать врача во время сердечного приступа, мы понимаем, что отныне ей навеки мерить костылями коридоры, навеки быть заложницей дома-тюрьмы, ставшего ее безраздельным достоянием.

Злобная мстительность оказывается оборотной стороной безвольного приспособленчества — жертва становится палачом, но высоты подлинного противостояния миру палачей и жертв так и не достигает.

●

О таком противостоянии идет речь в двух, быть может, самых примечательных работах Бунюэля, в картинах «Назарин» и «Виридиана». Герои этих снятых до «Дневной красавицы» и «Тристаны» фильмов делают первые неуверенные шаги в своем становлении, но занимают весьма определенную самостоятельную позицию. Один из самых беспощадных испанских художников выводит образы прекраснодушных, возвышенных мечтателей, примыкая к магистральной традиции отечественной культуры: судьба Назарина и Виридианы — это судьба Дон-Кихота в нашу эпоху.

Священник Назарин — бессребреник, отдающий последнее слепому нищему. Он слишком близко к сердцу принял евангельские заповеди, которым давно не следует официальная церковь. И его живущий, как кум королю, и лакомящийся горячим шоколадом начальник сообщает отцу Назарио, что его лишают права носить сутану.

Режиссер раскрывает обаяние Назарина, его искренность и честность, его готовность наперекор всему следовать идеалу. Драматизм, однако, не только в том, что бедное жилище Назарина, открытый для каждого нуждающегося приют, — это крошечный оазис среди океана зла, грязи и ожесточенности. Хуже то, что идеал Назарина сплошь и рядом к реальности неприменим, хотя бы потому, что он не учитывает природу общества, его законы. Первый же шаг Назарина, отлученного от сана, оказавшегося в положении вынужденного себя как-то содержать простого смертного, свидетельствует об этом. Он нанимается поденщиком на строительство железной дороги за одну лишь кормежку; рабочие, которым нужно добыть что-то и для своих семейств, советуют ему уйти подобру-поздорову. Надсмотрщик обрушивается на рабочих, прогнавших дешевого наемника, и Назарин, безмятежно собирающий в лесу пло-

ды, слышит, как со стороны поселка гремят выстрелы, — наш добрый странник оставляет позади себя трупы...

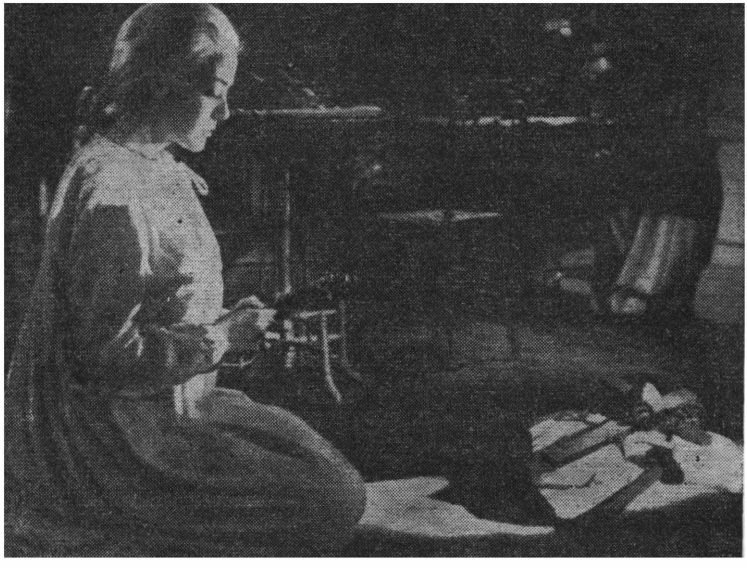
Не сообразовывается идеал Назарина и с природой человеческой: он никак не может понять, что пустившимся с ним в скитание Исабель и Андаре нужны не только духовные наставления, но и физическая близость...

В первой части «Дон-Кихота» рассказывается, как герой хочет облегчить участь Андреса и заставляет его хозяина дать честное слово, что он сполна выплатит мальчугану жалованье, но стоит Дон-Кихоту отъехать на милю, как пареньку достается полная мера порки. Затем самого рыцаря Печального Образа побивают камнями каторжники, которых он выпустил на свободу.

Получив в наследство половину дядиного имения, Виридиана устраивает христианский фаланстер для бродяг, калек и нищих, она с ними ласкова и покладиста — они бесчинствуют в доме своей благодетельницы и собираются сделать ее своей подстилкой...

Как камертон к «Назарину» можно воспринять короткий эпизод, один из первых в фильме. Перед большой дешевой литографией благостно-кроткого Христа в терновом венце отец Назарио проповедует грязной, измызганной, озлобленной проститутке о милости и добре, как вдруг в глазах находящейся в болезненно-лихорадочном состоянии раненой женщины Христос на стене начинает корчить рожи, открывая хищные зубы в злорадном оскале («Не к «Назарину» ли, между прочим, восходит и эпизод в «Заводном апельсине» Кубрика, когда в глазах Алекса Христос превращается в демонически злобного разрушителя?). Не заявляет ли Буньюэль, что добро — это только маска зла, выступая тем самым с антидонкихотских позиций, поскольку для Дон-Кихота истиной является прекрасная мечта, а фикцией — несхожая с мечтой реальность?

Однако правомернее сравнить режиссера не с литературным персонажем, а с его творцом. Сервантес же не укладывается в жесткие рамки антиномии: либо чудовищная действительность, либо возвышенная вера, возможная лишь при утрате разума, то есть способности адекватно судить о сущем. Не случайно, превратившись из «неразумного» Дон-Кихота в «разумного» Алонсо Кихано, сер-



«Виридиана»

вантесовский герой зовется Добрым — в обеих ипостасях он сохраняет благородство...

Назарин, герой Бунюэля, казалось, готов прийти к окончательному выводу, что добро — воистину лишь притворство и гротескная ужимка зла. В финале арестованный по подозрению в «смутьянстве», избитый, с забинтованной головой он плетется под конвоем солдат по выжженной солнцем дороге. Увидев истерзанного арестанта, крестьянка протягивает ему ананас. Назарин отвергает милостыню — отвергает соучастие, сострадание. Но проходит несколько томительных мгновений, он возвращается и, поблагодарив женщину, принимает ее подношение.

Нет, Бунюэль по существу не оспаривает Сервантеса — напротив, он словно обнаруживает актуальность его бессмертного творения. Так, самым радикальным опровержением «Дон-Кихота» прозвучала бы режиссерская концепция, отстаивающая мысль о неправомерности конфронтации с общепринятым порядком вещей. Но Бунюэль стремится доказать обратное.

Виридиана разочаровывается в служении абсолютному Добру, в своих попытках преодолеть и приручить Зло. Она приходит к выводу, что надо жить, «как все» — а «золотую середину», привычную житейскую норму воплощает в фильме ее двоюродный брат Хорхе, типичный мещанин, добру и злу внимающий равнодушно, наделенный крепкой практической хваткой. И Виридиана решает стать любовницей своего кузена, успевшего уже сойтись со служанкой Рамоной, — вчерашняя послушница, с такой искренностью поклонявшаяся святой Троице, будет третьей за карточным столом и в спальне Хорхе...

Однако подчеркнем еще раз: не приемля, как и Сервантес, буржуазную действительность, режиссер вслед за великим романистом двойственно относится к феномену донкихотства. Когда Назарина бросают в тюрьму, именно его кротость провоцирует одного из заключенных, который наверняка бы убил нашего покорного страстотерпца, если бы не неожиданное заступничество матерого уголовника. «Я-то всегда творил зло, — говорит тот Назарину, — ну, а к чему привела твоя жизнь? Ты на стороне добра, я на стороне зла, и ни один из нас ни на что не годен» [14].

Но зачем показывает это Бунюэль? Для того, чтобы, развенчав недальновидный религиозный, политический и этический идеализм, открыть более верные ориентиры, или для того, чтобы убедить нас в беспомощности и ущербности всякого идеала вообще?

Последний вывод был бы не нов — так полная несостоятельность всех иллюзий и надежд декларировалась, к примеру, натурализмом. Не веря, что «тьмы низких истин нам дороже нас возвышающий обман», натурализм отказывал «обману» в праве называться возвышающим, но не становились ли его истины и впрямь низкими, принижающими человека? Так ли далек был натурализм, сводящий духовное к физиологическому, от некоторых кризисных теорий эпохи заката прошлого столетия, посрамляющих биологическим моральное и рассматривающих все высокое лишь как маску низменного? Главная опасность этих философских построений заключалась в том, что невинная, казалось бы, максима «такова жизнь, и ничего тут не поделаешь» с легкостью могла обернуться в алиби для любого, в том числе самого чудовищного деяния. Если все дела бессмысленны, то стирается само различие между дурным и хорошим, — не к такому ли выводу подталкивает нас полное отчаяние?

В кругу этих проблем нередко мучительно бьется и западное искусство XX века. Во французской интеллектуальной драме появляется введенная в обиход Мигелем де Унамуно мысль о том, что отчаяние играет роль исключительно позитивную. В написанных в годы фашистской оккупации «Мухах» Сартра говорится, что отчаявшийся человек — это прежде всего человек, отчаянно смелый, способный постоять за свои идеалы и за свободу. Вместе с тем Калигула, герой одноименной пьесы Камю, дойдя до отчаяния после смерти возлюбленной и убедившись, что

[14] Cit.: Fernando Cesarman. El ojo de Buñuel. Madrid, p. 146

единственная истина заключается в том, что счастья нет и что люди умирают, решает, что для него не существует ничего невозможного — и прежде всего нет такой жестокости, которую он не посмел бы совершить. Сопоставление «Мух» и «Калигулы» дает возможность увидеть внутреннюю противоречивость исканий экзистенциализма. Но и вне его рамок очевидно, что отчаяние может подтолкнуть не только к бунту, но и к тому, чтобы на все махнуть рукой и все принять как неизбежность.

Именно это и происходит с Виридианой, она признает свое фиаско и выбрасывает гвозди, молоток и терновый венец — атрибуты жертвенного страдания. Но тут-то и следует очень существенный в системе фильма эпизод. Маленькая Рита находит терновый венец. Она хватает этот странный предмет, ранит палец и, рассердившись, в сердцах швыряет его в затухающий костер. Сухой терновник ярко вспыхивает в ночи, выхватывая из тьмы завороженное лицо большеглазой девочки... И кажется, что тьма озарена светом, заключенным в гибнущей вере Виридианы — в идеале, стало быть, может заключаться и омертвелая, «засохшая» символика, и животворная энергия.

Бунюэль показывает: есть идеалы, закрывающие глаза на реальность, и идеалы, поставленные с реальностью лицом к лицу и не выдерживающие очной ставки. Вместе с тем в «Назарине» он ищет подступы к идеалу истинному, выстраданному, зарождающемуся в бездне трагического познания.

Прозрение Виридианы обернулось ее капитуляцией, познание завело ее в тупик. Назарин же продолжает свой путь, уводящий и от простодушного убеждения, что «все идет к лучшему в этом лучшем из миров», и от опустошающего нигилизма, от слепой веры и от слепого отчаяния.

●

«Назарин» и «Виридиана» снимались в конце 50-х — начале 60-х годов. Этический пафос подвергнут в них страшным испытаниям, идея нравственного преобразования мира безжалостно поднята на дыбу и тем самым возвеличена. В 60-е годы в Западной Европе вновь стремительно нарастает волна яростных критических выступлений, развенчивающих все явления буржуазной общественной жизни, идеологии и культуры, и Бунюэль не остается ей чуждым. Он показывает общество, начисто лишенное смыслового стержня, находящееся в состоянии хаоса, абсурдной неразберихи. Некоторые еще пытаются блюсти законы, чтить табу, традиции, привычки, юридические установления и правила этикета. Но то, что персонажам фильмов «Скромное обаяние буржуазии», «Призрак свободы» или «Этот смутный объект желания» представляется непоколебимым, священным, торжественно-серьезным, изображается художником, как нелепые условности, имеющие отнюдь не абсолютное значение, условности, которые нужно переиначить, «переиграть». Последние картины Бунюэля порой напоминают карнавальную игру, но это особый карнавал — режиссер сознательно не хочет быть к нему причастным, в то время как сами участники и не подозревают, что вовлечены в него.

В «Призраке свободы» режиссер сначала вводит зрителя в ситуацию исторически серьезную, драматическую: захватившие Испанию наполеоновские солдаты расстреливают оказывающих им сопротивление патриотов; среди тех, кого они собираются казнить, — сам Бунюэль, продюсер картины Серж Зильберман и близкие друзья режиссера писатель Хосе Бергамин и врач Хосе Луис Боррас. Оказывается, однако, что весь зачин фильма — лишь иллюстрация к историческому роману, который читают две служанки в современном Париже. Увлекшись в парке книгой, они упускают оставленных на их попечение девочек, и те, смущаясь и хихикая, с большим интересом рассматривают открытки, которые дарит им сального вида мужчина. Вернувшись домой, юная Вероника, вопреки предупреждению незнакомца, отдает подарок маме, а та, подозвав мужа, вместе с ним ахает и охает, чрезвычайно увлекшись открытками, хотя и выказывая крайнее смущение. Тут только камера «ре-

«Дневная красавица»

шается» показать нам то, что привело в такой трепет целомудренную чету: оказывается, на открытках запечатлен стандартный набор парижских достопримечательностей — Дворец инвалидов, Триумфальная арка и другие доступные туристам виды французской столицы. После этого господа выгоняют служанку, «не уследившую» за ребенком, позволившую их дочке приносить домой подобные вещи...

В другом эпизоде «Призрака свободы» некий профессор рассказывает о том, как важно безукоризненно вести себя в обществе и вспоминает, как вместе с женой посещал в Мадриде светских знакомых.

Нам показывают роскошную гостиную, в центре которой стоит длинный низкий столик, а вокруг него — фарфоровые стульчаки ватерклозета. Хозяйка с жеманной церемонностью рассаживает дорогих гостей, и они, листая газеты и журналы, обсуждают, как шла опера «Тристан и Изольда». Маленькая девочка жалуется маме, что хочет кушать, но та строго выговаривает ей, что за столом нельзя даже и заикаться про еду... Профессор встает из-за стола и спрашивает служанку, где тут находится столовая, та шепотом отвечает ему, что это последняя дверь направо в глубине коридора. Профессор входит в малюсенькую комнатку, запирается, зажигает свет и начинает с лихорадочной быстротой поглощать еду. Стук в дверь... «Занято!» — кричит с полным ртом профессор, и гостья, извинившись, удаляется по коридору.

Разумеется, Бунюэль не предлагает поменять местами туалет и столовую. Он настаивает на другом — на необходимости отказаться от веры в непререкаемость общепринятого, закрепленного традицией, от автоматического следования предписаниям Ее Величества Привычки.

Привычное здесь опрокидывается вверх тормашками, запретное и дозволенное меняются местами, обнаруживая свой подвижный, текучий, недолговечный и в конечном итоге призрачный характер. В «Призраке свободы» Бунюэль и устраивает кутерьму превращений, показывая, что в жизни все может быть перекроено. Своеобразное подчеркивание относительности происходящего свойственно и другим картинам позднего Бунюэля.

В фильме «Млечный путь» рассказывается о двух современных странниках-бродягах Пьере и Жанне, отправляющихся по маршруту средневековых паломников в город Сантьяго де Кампостела в Испании, к гробу святого и попадающих в далекое прошлое. Нам показывают Иисуса Христа, собравшегося,

было, сбрить бороду, но раздумавшего после слов Марии: «Сын мой, не брейся. Ты гораздо лучше выглядишь с бородой» [15]. На экране воскресают эпизоды столкновения различных христианских сект и преследования еретиков после принятия церковью основных догматов, причем мятежные идеи оказываются подчас не менее абсурдными, чем канонические установления.

...Мрачный средневековый город, охваченный пламенем, на земле валяются трупы людей и туши животных. Всюду видны следы недавнего жестокого побоища — расправы над вольнодумцами. Мертвецы болтаются на виселицах, по пустынным улицам проносятся конные солдаты, слышен заупокойный звон колоколов, и из дверей храма выходит процессия во главе с епископом. Процессия останавливается перед могилой, которую кончают раскапывать дюжие мужики. Они вытягивают наверх гроб, откидывают его крышку, и нашему взору предстает ужасное зрелище: полуистлевший труп в пышном церковном облачении. Епископ обращается к покойному предшественнику: «Была обнаружена книга, в которой ты втайне излагал ошибочные взгляды... Многие в нее поверили... По твоей вине пролилась кровь» [16].

Солдаты предают вырытый из земли гроб огню. Епископ, искореняющий посеянную покойным ересь, проповедует: «Вот в чем заключается догма, единственная истина: бог един в трех лицах — Отец, Сын и Святой дух... Сын и Святой Дух существуют вечно, как и Отец» [17]. Но сжигаемый корчит в огне жуткую гримасу, и два студента в черных плащах и причудливых шляпах, Родольф и Франсуа, начинают неистово выкрикивать лозунги, которые некогда — в IV веке и позднее — были символом веры еретиков-унитариев и пневматиков: «Это Отец, а не Сын воплотился и терпел страдания!» «Это Отец умер на кресте!» «Только Отец является богом!» «Святой дух — всего-навсего один из старших ангелов!» [18]. Разъяренный епископ велит схватить нечистивцев. Преследуемые солдатами, Рудольф и Франсуа устремляются в лес, натыкаются на оставленные кем-то охотничьи ружья и современные платья, сбрасывают средневековые одежды и превращаются в двух щеголеватых охотников 60-х годов XX века, курящих сигареты и беззаботно палящих из двустволок...

Происходит типичная игровая травестия — переодевание, знаменующее собой перевоплощение: студенты убегают не только от карателей, они оставляют позади время, в котором господствовали правила, казавшиеся столь священными, что за них умирали и убивали... Режиссеру важно выявить невсамделищное, иллюзорное в подчеркнуто серьезной, убийственно тяжеловесной реальности.

Вот, например, он снимает дуэль XVII века — между иезуитом и янсенистом, дуэль, возникшую как результат спора о соотношении божественной благодати, предопределения и свободной воли, и в тот момент, когда противники неожиданно вкладывают шпаги в ножны и, дружески беседуя, вместе уходят, становится ясно, что минуту назад, произнося речи, исполненные мрачного пафоса, они всего лишь играли роли, причем самые что ни на есть вредные и смешные.

Герои «Млечного пути» то и дело выходят из «образа», из привычной колеи, покидают пределы казавшейся за мгновение до того единственно возможной системы координат и оказываются в «сверхпространстве», в «зазеркалье».

Бунюэль предлагает проделать нечто подобное не только по отношению к седой старине, но и по отношению к нашим дням — «выскочить» из увлекающего нас потока времени, разорвать глухую цепь событий. Он умеет не только погружать зрителя в разыгрывающиеся на экране события — но одновременно дистанцирует нас от происходящего, не боясь порой откровенно подчеркнуть это. Вопрос, однако в том, не становится ли при этом дистанция неправомерно огромной.

---

[15] Luis Buñuel. La via Lactea. 1978. Ed. Era, Mexico, p. 25.
[16] Ibid., p. 101.
[17] Ibid., p. 102.
[18] Ibid., p. 102—103

Люди в «Млечном пути» вроде бы гибнут за одни несуразности, не придя к согласию в вопросе о том, в каких отношениях находятся бог-отец и бог-святой дух. Не может не вызвать симпатию позиция Бунюэля, отвергающего самые разнообразные догмы, требующие человеческих жертвоприношений. Но, помня, что за причудливыми и даже фантастическими представлениями скрывалась, а подчас и ныне скрывается борьба за реальные интересы реальных людей, задумываешься: не хочет ли испанский режиссер «отгородиться» ядовитой усмешкой не только от многочисленных ошибок и заблуждений, но и от всей истории рода человеческого, оставаясь в действительно бесспорной и не вызывающей никаких кривотолков пустоте? Не глядит ли художник, увлекавшийся энтомологией и занимавшийся насекомыми, на земной шар, как на смешной и жалкий муравейник?

Вряд ли можно ответить на эти вопросы однозначно, и все же нам кажется, что в последних произведениях Бунюэля есть не только «уничтожающий юмор», но и нечто положительное. Правда, это положительное образуется за счет «отрицания отрицания», ибо ирония режиссера становится разрушительной и по отношению к сторонникам тотального разрушения.

«Млечный путь» был выпущен в 1969 году; фильм созревал в пору наибольшего подъема молодежного леворадикального, настоянного на анархизме движения в Западной Европе. Старый испанский мастер, который, как мы помним, был с юных лет чутким к анархистским настроениям, в последних фильмах, где опосредованно, а где и впрямую, показал судьбы анархизма на новом историческом витке. Ему удалось запечатлеть истовое желание перемен, пробуждающее радостные надежды и неуемную фантазию, которая свободно импровизирует формы грядущего, отличного от нынешнего бытия, и вместе с тем засвидетельствовать сумбурность определенных форм стихийного протеста, их подверженность коварным метаморфозам, опасность превратиться в свою прямую противоположность.

Двусмысленность этих реальных явлений действительности прежде всего ощущается у Бунюэля в том, что траурное часто звучит у него игриво и лукаво, а шуточное может легко обернуться апокалиптическим. В «Млечном

«Млечный путь»

пути» ученицы современного религиозного колледжа вблизи Бордо выступают на импровизированной эстраде, без сучка и задоринки шпаря отрывки из постановлений различных церковных соборов. Но иронически снятые фрагменты праздника — «показухи» — монтируются с кадрами, изображающими грозную вооруженную демонстрацию и расстрел анархистами... папы Римского! В финале «Скромного обаяния буржуазии» гангстеры приканчивают всех «обаятельных буржуа». Тут же мы узнаем, что это лишь привиделось послу Миранды. Дабы поскорей забыть кошмар, он открывает набитый деликатесами и фруктами холодильник и начинает так поспешно уплетать за обе щеки, что в памяти неизбежно всплывает буффонно-зловещие строчки: «Ешь ананасы, рябчиков жуй...» В этом «Смутном объекте желания» история незадачливого ухаживания Матье идет в сопровождении взрывов, устраиваемых террористическим Обществом имени младенца Иисуса Христа, пока весь город не взлетает на воздух...

Здесь необходимо иметь в виду особую традицию испанского гротеска, весьма отличную от той, что, например, нашла свое осмысление в книге М. Бахтина «Творчество Франсуа Рабле», оперирующей в основном фактами из истории французской культуры. Искусство Бунюэля напоминает нам, что испанский «черный юмор» часто слит с едкой, беспощадной сатирой; в нем смех неотделим от боли, веселье от ужаса — обнажаются такие чудовищные язвы общества, что возникает сомнение, поддается ли оно лечению. Это смех на краю пропасти, смех, похожий на раскаты грома, под аккомпанемент которого падают в бездну, смех — возмездие, смех — расправа над чудовищами, подобными драконам, у которых отрастают все новые и новые головы. Неизвестно, можно ли их уничтожить, не испепелив все кругом. В классическом произведении испанского «черного юмора» — в «Сновидениях» Франсиско де Кеведо — мы не случайно находим и «Сон о страшном суде», и «Сон о преисподней»; здесь гротескно сплетается веселое и жуткое, смех звучит угрожающе, и сквозь озорство проглядывает ярость.

В «Дневнике горничной» (1963) Бунюэля — фильме, действие которого разворачивается в 30-е годы во Франции, — комедийный подсвет в изображении провинциальных нравов лишь оттеняет зловеще-мрачную фигуру Жозефа, матерого фашиста, изувера, убившего девочку-сироту. Как писала В. Шитова, «шутовской хоровод дома господина Рабура»[19] в живущем в атмосфере бездуховности мирке собственников чреват дикостью, беспощадно, реалистически сурово обнародованной режиссером. «Не вздрагиваешь, не отводишь в ужасе глаза, когда на экране появляется мертвое тело изнасилованной и задушенной маленькой Клер. Тишина холодного осеннего леса, копошится вокруг мелкая звериная жизнь — пробегает заяц, ползут по окровавленной ноге медлительные улитки...»[20]

«Дневник горничной» — один из самых сильных антифашистских фильмов на Западе, в нем, как и в «Амаркорде» Феллини, сатирическое стянуто в общем узле с драматическим. Это не плод спокойного созерцания, в нем режиссер с «бешеным, обжигающим, как лед, темпераментом»[21] проявляет неприятие социального зла, возмущение и боль, придающие образам нестерпимую остроту.

И «нормальный» буржуазный строй, согласно Бунюэлю, охвачен заразой — в нем запросто появляются такие «обыкновенные фашисты», как придумывающий изощренные пытки полицейский — «кровавый старшина» в «Скромном обаянии буржуазии», свой малый среди коллег, хотя по признанию одного из них он «зачеркивал все наши усилия, направленные на то, чтобы народ нас полюбил»[22]. Ненормальность «нормального», пагубное, претендующее стать чем-то привычным, — тема офортов Гойи и трагифарсовых созданных в 20-е годы XX века драматических произведений — эсперпенто — Рамона дель

---

[19] Шитова В. Великолепное презрение. — В сб.: Луис Бунюэль, с. 109.
[20] Там же, с. 108.
[21] Там же.
[22] Бунюэль Луис. Скромное обаяние буржуазии. М., 1975, с. 115.

Валье-Инклана. Трагифарсовое ощутимо и у Бунюэля: в том же «Призраке свободы» потешное соседствует со зловещим — танки выходят на шоссе... в поисках лис, но радио передает сообщения, что дороги перерезаны и прервана телефонная связь; отключается электричество, взрывается газовая фабрика, объявляется тревога, фильм начинается и кончается сценами восстания...

Нас одолевает сомнение — не является ли мир в своей комической ипостаси таким же кошмарным, как и в ипостаси драматической? Похоже, что шутовской бубенец контрастно оттеняет вой труб страшного суда, от которого рушатся все постройки и гибнет все живое...

...В «Скромном обаянии буржуазии» есть такой по-бунюэлевски двусмысленный эпизод: Епископ, Посол, Сенешали и супруги Тевено впервые приходят домой к Полковнику. Не найдя хозяина, они усаживаются за стол, и вскоре им приносят цыплят, нечаянно, со странным звуком падающих на пол. Лакей как ни в чем не бывало кладет их обратно на тарелки, и гости убеждаются, что цыплята — бутафорские. Следуют три громовых удара, одна из стен раздвигается, и собравшиеся видят, что находятся... на сцене перед публикой, пристально следящей за ними. Гости совершенно теряются, смущенно бормочут, что не знают ролей и позорно ретируются вслед за надувшимся как индюк Епископом, под свист и ругань зрителей... Это и есть «принудительная карнавализация» по отношению к преисполненным собственного достоинства буржуа. Их светскость, вальяжность, изысканность оказывается лишь позой, они лицедействуют, сами об этом не догадываясь. В представление они попадают помимо своего желания, что и не мудрено, ибо скомороший танец здесь обрывается пляской смерти. Суфлер в «Скромном обаянии буржуазии» подает растерявшимся гостям реплику про ужин с призраком Командора. Однако ужин с ним — это последний, роковой ужин. И три удара за стеной — это «третий звонок», удары судьбы, после которых разверзается бездна.

В статье о «Скромном обаянии буржуазии», озаглавленной «Опыт о буржуа», Сергей Юткевич, высоко оценивая картину, цитирует Пьера Макабрю: «Это юмор, сгущающий реализм и в то же время срывающий маски и разоблачающий все мистификации. Мы выходим после фильма Бунюэля с ощущением большого беспокойства, как будто под нами зыбучие пески»[23]. Беспокойство перерастает прямо-таки в заупокойную по буржуа, прав был, однако, Мишель Дюран, заметивший, что «фильм подкладывает бомбы повсюду, но... прикрыв их цветами»[24]. Пожалуй, еще никогда в современном искусстве траурный марш не звучал так завораживающе и лихо. Режиссер провожает со сцены представителей правящего класса презрительным смехом[25], но задор сплетается у него с тревогой, особо заметной в «Призраке свободы», в прологе и эпилоге которого слыш-

[23] Бунюэль Луис. Скромное обаяние буржуазии. с. 9.
[24] Там же, с. 139.
[25] «Великолепное презрение художника, который с молодых своих лет и до своей сегодняшней глубокой старости презирает собственника», Вера Шитова подметила еще в «Дневнике горничной» (см. сб.: Луис Бунюэль, с. 112).

«Тристана»

Луис Бунюэль и актриса Бюль Ожье на съемках фильма «Скромное обаяние буржуазии»

ны громкие крики «Да здравствуют цепи!» (этот лозунг не придуман кинематографистом — так толпы испанцев, прогнавших сулившего им реформы Наполеона, приветствовали возвращение свирепейшего тирана Фердинанда VII)...

●

Бунюэль создавал свои фильмы в течение полувека, с 30-х до 80-х годов. Многообразный, чуждый самоповторам, он остался верен теме свободы, но она претерпела в его творчестве определенную эволюцию. В конце 20-х — начале 30-х годов, как заметил в своей статье о режиссере В. Божович, «освобождение темных, неподвластных контролю разума сил и страстей не казалось ему слишком высокой платой за полную свободу человека от уродующих его социальных запретов — более того — воспринималось как необходимое условие такой свободы»[26]. Режиссер не особенно церемонился с героем «Золотого века» и все же любовался его жестокостью, шокирующей и приводящей в ужас ревнителей устоев. Позднее же его отношение к жестокости начинает меняться.

В «Призраке свободы», элегантный господин в очках, большой любитель собак, считающий, что «субъектов, плохо обращающихся с животными, следовало бы кинуть в море со здоровенным камнем на шее»[27], поднявшись на последний этаж высотного дома, ни с того ни с сего открывает стрельбу из ружья с оптическим прицелом: падает замертво один из прохожих — никто не останавливается, чтобы посмотреть, что с ним случилось,— пули настигают двух механиков, чинивших мотоцикл, вышедшего из автобуса на площадь туриста, женщину в саду Тюильри... Убийцу судят, и председатель объявляет, что Левасье Бернард виновен и приговаривается к смертной казни,— тут же жандармы снимают с него наручники, радостно поздравляют его и отпускают на свободу; он покидает суд, пожимая руки приветствующим его людям и раздавая автографы, заставляя вспомнить о реальных преступниках, ставших благодаря средствам массовых коммуникаций героями дня, зарабатывающих огромные деньги на своих мемуарах, добивающихся смягчения приговора и живущих в тюрьме как у Христа за пазухой...

Жестокость здесь оказывается не только чу-

[26] Божович В. Современные западные кинорежиссеры М., 1972, с. 69.

[27] Luis Bunüel. El fantasma de la libertad. Barcelona, 1975, p 106

довищной, она бессмысленна и нелепа прежде всего потому, что вовсе не потрясает никаких социальных устоев. И вновь приходят на память фильмы, созданные режиссером в 50-е годы, засвидетельствовавшие: бесчеловечному обществу по существу противостоит не жестокость, а гуманность. Впервые высокая цена человечности осознана в «Забытых». В финале «Назарина» герой предстает освободившимся от всех утешительных иллюзий и потому чуть было не проходит и мимо сострадания. Это ключевой момент картины, ее смысловой стержень: Бунюэль подчеркивает, что Назарин все же нашел в себе мужество не поступиться ни свободой, ни милосердием. Быть может, здесь Бунюэль наиболее близко подходит к воплощению своей положительной программы. В основном же он художник, не создающий образцы для подражания, а изображающий героев, попавших в расставленные жизнью ловушки — ловушки, о которых он нас предупреждает. «Я согласен с Энгельсом,— говорил он,— который так определил долг романиста (я имею в виду в данном случае и цели режиссера): «Роман целиком выполняет, на мой взгляд, свое назначение, когда, правдиво изображая действительные отношения, разрывает господствующие условные иллюзии о природе этих отношений, расшатывает оптимизм буржуазного мира, вселяет сомнения по поводу неизменности основ существующего,— хотя бы автор и не предлагал при этом никакого определенного решения и даже иной раз не становился явно на чью-либо сторону» [28]. Пожалуй, Бунюэль действительно имеет право применить к себе это высказывание. Выдающийся мастер западного киноискусства, приверженный реалистической полнокровности художественного повествования, предпочитает тревожить вопросами, а не утешать ответами. Можно поспорить, всегда ли правильно ставит он сами вопросы и следует ли, например увлекаться такими дилеммами: либо слезливая сентиментальность, либо безжалостность, либо неразумная вера в любой догмат, либо скептическое неверие в какие бы то ни было идеалы. К счастью, самому Бунюэлю удается преодолеть искусственность подобных противопоставлений.

В последних своих произведениях режиссер высмеивает свободу, пренебрегающую всеми человеческими ценностями. Эйфорическая легкость героев «Скромного обаяния буржуазии» или «Призрака свободы» — от опьянения пустотой, действующей, как кислородное голодание. По сравнению с жизнью, вовсе не обремененной каким-либо смыслом, притягательной кажется Голгофа, о которой мечтали Виридиана и Назарин. Виридиана, правда, поспешила сжечь крест и терновый венец, символы ее духовности, ее готовности к самопожертвованию,— ибо была не готова к встрече с тернистыми дорогами жизни; но Назарин продолжает свой крестный путь.

Бунюэль колебался — стоит ли доверять лишь не признающей никаких границ жизненной энергии или все же необходимо искать твердые, хотя и вовсе не догматические, ориентиры. Первый бунюэлевский фильм, «Андалусский пес», начинается с того, что глаз молодой девушки режут бритвой, и все остальное в картине — это как бы видение в кромешном мраке. Сперва испанский кинематографист пытается обнаружить в слепоте экстатическое озарение страсти, сжигающей всю видимую упорядоченность и лживую очевидность. Затем он убеждается, что яростное, непросветленное сознанием бунтарство оказывается таким же бесплодным, как и трусливое рационалистическое приспособленчество. И, глядя на пыльный большак, по которому шагает в мареве зноя Назарин, мы понимаем, что главный вопрос, мучающий Бунюэля и питающий его творчество, заключается в том, как обрести живую веру, вырвавшись за пределы отвлеченных канонов и искусственных догматов, как, освобождаясь от ложных кумиров, не потерять способности продолжать путь к «горизонту надежды».

---

[28] Сб. Луис Бунюэль, с. 144.

Синерама

Ангола

Мумуила — одна из народностей, живущих на юго-востоке Анголы, в прошлом почти не имевшая контактов со своими соседями. Переменам, которые происходят ныне в жизни этой народности, посвящена серия документальных фильмов португальского режиссера Рюи Дуарта «Современная Ангола. Мумуила». По отзывам критики, ленты, составившие серию, не ограничиваются этнографическими зарисовками быта незнакомого европейцам племени, а предлагают внимательный и объективно верный анализ проблем, которые стоят сегодня не только перед людьми данной народности, но в известной мере и перед всеми жителями страны. На экране отражена сложность перехода от старых, веками не менявшихся форм жизни к новым, отражающим путь развития, на который вступила Народная Республика Ангола после обретения независимости.

Каждая из частей серии посвящена одной из сторон жизни народности мумуила — в контексте современной ангольской действительности. Например, лента «Профессии» показывает людей за работой. Основное занятие ангольцев — земледелие. Так было всегда. Однако в последнее время многие молодые люди отправляются в город — работать и учиться. На экране — студенты университета в Луанде, молодые люди из племени мумуила, убежденные, что и их народность вместе с другими народностями Анголы должна включиться в строительство нового общества.

Показывая народные обычаи мумуила (новеллы «Эквенге», «Ондиелва, праздник священного мяса»), Дуарт обращает внимание на то, как изменяется их содержание под воздействием меняющихся общественных условий. Так, ритуальные празднества, способствовавшие в эпоху колониализма сохранению элементов народной культуры, ныне уже не столь популярны, особенно у молодежи, которая больше не хочет мириться с племенной замкнутостью и постепенно приобщается к культурной жизни всей страны. Фильм рассказывает об этом без всякой ностальгии, с пониманием закономерности и прогрессивного характера подобных явлений.

Одновременно картина касается и реальных сложностей, которые сопровождают решительные перемены в привычном укладе жизни маленькой народности, переживающей переходный период, вступающей в более тесные, чем раньше, связи с другими этническими группами, но все же сохраняющей многие унаследованные от далеких предков традиции. Есть среди них и такая — полностью прекращать работу на несколько недель в году, традиция, вовсе не безобидная в условиях современного общества.

Лейтмотивом фильма является тема столкновения тяжелого наследия прошлого с проблемами, которые связаны с задачами сегодняшней Анголы, страны, осуществляющей коренные социально-экономические преобразования в борьбе с вековой отсталостью.

С. Ливнев

Болгария

Режиссер Владислав Икономов экранизировал роман известного болгарского писателя-историка Стефана Дичева «Встреча держав» (ранее в Болгарии уже были поставлены два фильма по произведениям Дичева — «Дорога в Софию» и «Рали»). Сценарий картины, которая названа так же, как и роман, написали режиссер-постановщик и драматург Никола Тихослов.

Центральным событием сюжета является конференция великих держав в Константинополе в декабре 1876 года, на которой Турции был предложен проект автономии двух болгарских областей — с центрами в Тырнове и Софии, — что должно было облегчить положение болгар и исключить повторение трагедий, подобных разгрому Апрельского восстания (апрель-июнь 1876 года). Во встрече в Константинополе участвовали Франция, Австро-Венгрия, Германия, Англия, Россия и Турция. Основная дипломатическая борьба на конференции велась между Россией и Англией. Усилия русской дипломатии в лице посла Н. П. Игнатьева были направлены на радикальное разрешение восточного кризиса, что встретило противодействие других великих держав, в первую очередь озабоченных тем, чтобы не допустить усиления русского влияния на Балканах. В ходе конференции английский посол Генри Эллиот открыто поддерживал Турцию. В результате кризис на Балканах еще более обострился. Конференция в Константинополе непосредственно предшествовала освободительной русско-турецкой войне 1877—1878 годов.

Как и роман Дичева, фильм Икономова, сохранивший основные мотивы первоисточника, не подчинен скрупулезной реконструкции исторического события. Столкновение рядового человека с фактами, имеющими важные исторические последствия для судеб его Родины, — так кинокритик Лиляна Стоева, рецензировавшая картину в журнале «Болгарские фильмы», определяет пафос этого кинопроизведения. Основную смысловую нагрузку несут в картине образы двух болгар-эмигрантов — Генади Илиева (Стефан Мавродиев) и Симо Русалийского (Вылчо Камарашев); драматические отношения между этими персонажами, силою обстоятельств ставших причастными к большой политике, дают возможность, как пишет Стоева, ощутить дух эпохи и подводят зрителя к серьезным размышлениям нравственного характера. В фильме

снимались актеры Владимир Смирнов, Вельо Горанов, Ангел Георгиев. Оператор ленты — Крум Крумов

В. Крутник

Камерун

Фильм камерунского режиссера Амади Нама «Рибо, или Дикое солнце» рассказывает о доколониальном периоде в истории Африки. Взяв за основу произведения традиционный для африканской литературы сюжет — историю продажи помолвленной девушки вождю соседней деревни, — создатели картины остро ставят нравственную проблему противоборства добра и зла. По словам режиссера, пережитки патриархальных времен, их отрицательное влияние на психологию и поведение людей наблюдаются и в сегодняшнем камерунском обществе, в условиях капиталистического пути развития, по которому пошла страна после провозглашения независимости.

Постановщик фильма Амади Нама — энтузиаст кинематографа. Католический священник в прошлом, он с 1969 года целиком посвятил себя работе в кино. Тогда же им был написан сценарий картины «Рибо, или Дикое солнце», съемки которой Нама удалось начать лишь через 10 лет, когда один канадский промышленник согласился финансировать постановку. Однако ассигнованная им сумма была слишком мала — и работу над фильмом пришлось прервать. В течение нескольких месяцев режиссер обивал пороги различных фирм и ведомств В результате ему удалось получить съемочную технику в Монреале, монтаж ленты производился в Париже, а озвучание в Риме. Чтобы покрыть раеходы, Нама пришлось продать прокатные права на фильм канадским предпринимателям, которые сочли выгодным демонстрировать его только в Канаде и еще в одном камерунском городе, портовом центре Дуале, где он был снят с экрана на третий день: идущие в соседних кинотеатрах коммерческие боевики и мелодрамы иностранного производства слишком заметно обгоняли его по кассовым сборам. И тем не менее «Рибо, или Дикое солнце» был признан лучшим национальным фильмом года.

Только по прошествии двух лет Нама смог вновь попытаться показать свою картину на экранах Камеруна; в этом ему оказал поддержку отдел кино при Министерстве информации Камеруна. Право на прокат фильма было выкуплено у канадских владельцев. Но и после этого лента долгое время не могла пробиться сквозь сплошной заслон западной кинопродукции, наводняющей кинотеатры столицы Камеруна Яунде и других крупных городов страны.

Е. Кулик

Куба

В конце прошлого года в Гаване состоялся III Международный фестиваль нового латиноамериканского кино. По оценкам печати, это был самый представительный из киносмотров, регулярное проведение которых началось в кубинской столице в 1979 году. На фестивале демонстрировалось около 160 фильмов из 30 с лишним стран. Впервые в конкурсной программе смотра приняли участие кинематографисты целатиноамериканских государств; для их награждения были учреждены дополнительные призы. Так же впервые в рамках гаванского форума был организован конкурс на лучший киноплакат.

Комментируя прошедший фестиваль, кубинская пресса отмечает плодотворную работу состоявшихся в дни смотра творческих дискуссий и семинаров, участники которых, прогрессивные кинематографисты Латинской Америки, США и Европы, выразили свою солидарность с социалистической Кубой.

Наиболее успешно выступили на фестивале кинематографисты Бразилии. Приз «Большой коралл» был присужден фильму режиссера Леона Хиршмана «Смокингов они не носят». Отзываясь о бразильской программе в журнале «Боэмия», кубинский критик Энрике Вальдес Перес обращает внимание на высокий уровень профессионализма в сегодняшнем кино Бразилии, на богатство его жанрового спектра, включающего и социальный фильм, и развлекательную комедию, и мелодраму.

По разделу игровых фильмов призы «Коралл» получили картины «Море потерянного времени» режиссера Сольвейг Хоочестейн (Венесуэла) и «Анита» гаитянского режиссера Рассуля Лабушена. Дипломами отмечены следующие работы: «Канагуаро» Дунава Кузманича (Колумбия), «Собачьи глаза» Альберто Дурана (Перу), «Время волка» Альберто Исаака (Мексика).

Хорошо были приняты в Гаване ленты мексиканских кинематографистов. Мария Рохо и Эктор Бонилья, исполнители главных ролей в конкурсном фильме Мексики «Мария моего сердца», удостоились высших призов смотра за актерское мастерство.

По конкурсу документальных картин высшую награду «Большой коралл» получили кинематографисты Сальвадора, члены киногруппы «Серо-а-ла-Искьерда», за фильм «Решимость победить». Призы «Коралл» были вручены Хорхе Фонсу (Мексика) за фильм «Это Вьетнам» и Луису Фелипе Бернасе (Куба) за фильм «Педро, ноль процентов».

Лучшей игровой картиной, созданной кинематографистами из нелатиноамериканской страны, на фестивале была признана лента «Вне закона» режиссера Роберта Янга (США). По разделу документального кино главный приз получили американские режиссеры Гленн Сильбер и Тете Васконселос за полнометражную картину «Сальвадор: еще один Вьетнам».

Приз за лучший киноплакат был вручен Фернанду Пименте за афишу к фильму «Прощай, Бразилия».

Выступая на закрытии III Гаванского фестиваля, заместитель министра культуры Республики Куба Альфредо Гевара с удовлетворением констатировал, что предста-

ленные на смотре фильмы говорят в своей совокупности о качественном росте киноискусства Латинской Америки, а отдельные картины могут быть отнесены к числу явлений в мировом кино

Следующий, IV Международный фестиваль нового латиноамериканского кино намечено провести в Гаване в декабре нынешнего года

В Моисеев

Никарагуа

Молодое никарагуанское кино, родившееся вместе с победой революционного народа, свергнувшего диктатуру Сомосы, развивается быстрыми темпами. Никарагуанский институт кино (ИНСИНЕ), государственное учреждение, занимающееся вопросами кинематографии, наряду с регулярно выходящими номерами кинохроники «Нотисьеро», выпустил в последнее время ряд короткометражных документальных лент, в том числе — «Другое лицо золота», «Бедная страна — бедный гражданин», «От орла к дракону».

Сейчас в становлении национального кинематографа Никарагуа намечается новый этап. Как сообщила газета «Баррикада», в Тикуантепе, неподалеку от столицы страны Манагуа, начались съемки картины «Альсино и кондор» Это будет первый полнометражный игровой фильм Никарагуанского института кино, его постановку осуществляет известный чилийский режиссер Мигель Литтин Сюжет ленты опирается на события, связанные с борьбой народов латиноамериканского континента против диктаторских режимов Героя фильма мальчика Альсино, играет двенадцатилетний житель Манагуа Аллан Эскивель. В картине заняты актеры Мексики, Кубы Коста-Рики и США, а также непрофессиональные исполнители.

Вот что говорит о своей новой работе Мигель Литтин: «Вначале была лишь отвлеченная идея, не связанная с какой бы то ни было конкретной реальностью. Но когда я ближе познакомился с Никарагуа, с ее действительностью и людьми, то понял, что именно здесь и должен осуществить свой замысел, сделать этот фильм. Участие никарагуанских детей в освободительной борьбе народа стало отправной точкой в работе. Сейчас вся моя жизнь целиком заполнена этой картиной »

ИНСИНЕ планирует постановку еще одного полнометражного художественного фильма, в котором должны быть воспроизведены эпизоды подвига революционеров-сандинистов, захвативших в августе 1978 года президентский дворец в центре Манагуа, а также другие события сандинистской революции. Сценарий картины пишет известный колумбийский писатель Габриэль Гарсиа Маркес. В съемках предполагается участие кинематографистов Кубы и других стран Латинской Америки, ФРГ и США Как пишет газета «Нуэво диарио», никто из латиноамериканских актеров пока не согласился играть роль Сомосы

Т Ветрова

США

Необычайно теплый прием был оказан старейшему американскому кинорежиссеру Джорджу Кьюкору, когда он передавал документы и рукописи из своего личного архива Академии киноискусства. Входя в зал, гости, приглашенные на церемонию, оказывались прямо напротив висящего на стене увеличенного фотоснимка, на котором Кьюкор запечатлен в возрасте... пяти лет На этой фотографии правая рука мальчика поднята, указательный палец вытянут — и можно подумать, что малыш спокойно и авторитетно режиссирует эпизод...

«Никогда не надо недооценивать Кьюкора», — сказал как-то снимавшийся у него Кэри Грант. Многие из тех, кто гораздо моложе Кьюкора, давно удалились от дел; он же — в свои 82 года — по-прежнему продолжает работать. После совместного советско-американского фильма «Синяя птица» Кьюкор снял в Великобритании две телевизионные ленты с участием Кэтрин Хэпберн — «Любовь среди развалин» (партнером актрисы здесь выступил Лоуренс Оливье) и «Зеленая нива». А не так давно вышла

Джордж Кьюкор и Одри Хэпберн на съемках фильма «Моя прекрасная леди» (фото из журнала «Фильм ин ревью», США)

новая картина Джорджа Кьюкора — «Богатая и знаменитая».

Фильм сделан по мотивам пьесы Джона ван Друтена «Старое знакомство», которая однажды уже была экранизирована с участием Бэтт Дэвис и Мириам Хопкинс. Кьюкор предлагает новый киновариант, приближая действие картины к нашим дням. События фильма охватывают целое двадцатилетие — с 1959 по 1979 год. Центральные роли — двух подруг по колледжу — исполняют Жаклин Биссе и Кендис Берген. На экране проходит история взаимоотношений двух женщин, которые постоянно ссорятся и соперничают, но все же неизменно приходят к примирению; они испытывают сильную привязанность и в то же время каждая из них снедаема завистью к образу жизни и успехам другой. Судьбы героинь складываются по-разному. Лиз (Жаклин Биссе) так и не вышла замуж, но зато сделала литературную карьеру, утвердив себя как серьезная писательница. Ее подруга Мерри (Кендис Берген) всегда легкомысленно порхала по жизни, начиная с того момента, когда она, не доучившись в колледже, убежала с возлюбленным как раз накануне окончания учебы. А спустя много лет, когда к Лиз приходит слава, Мерри тоже берется за перо и наспех сочиняет некий сенсационный бестселлер, что и становится новым поводом для соперничества между подругами...

У Джорджа Кьюкора, поставившего такие известные фильмы, как «Дама с камелиями», «Филадельфийская история», «Моя прекрасная леди», давняя и прочная репутация «актерского» режиссера. Достаточно сказать, что в его фильмах в разное время успешно играли Грета Гарбо, Джуди Гарланд, Ингрид Бергман, Мэрилин Монро, Одри Хэпбери, Спенсер Трэси, Дирк Богард, Энтони Куинн... Кьюкор питает искреннюю привязанность к своим исполнителям и, надо сказать, они платят ему взаимностью. «Я чувствую себя польщенной», — так отозвалась Кендис Берген на приглашение участвовать в фильме «Богатая и знаменитая».

О. Сергина

ФРГ

Фолькер Шлендорф, один из видных представителей «молодого кино» ФРГ, завершил работу над новым фильмом «Фальсификация», поставленным по роману Николаса Борна (авторы сценария Фолькер Шлендорф, Маргарет фон Тротта, Жан-Клод Карьер).

Съемки картины происходили в «реальных декорациях» современного Бейрута, на заваленных обломками разрушенных зданий улицах ливанской столицы, в городе, для жителей которого военные действия, перестрелки, гибель людей от пули или осколка мины сделались своего рода «буднями».

В результате, как отмечается в западногерманской печати, на экране существует причудливый баланс художественного вымысла и реальности, а некоторые журналисты упрекают Шлендорфа в пренебрежении этическими нормами.

В центре повествования — образ репортера гамбургского иллюстрированного еженедельника Георга Лашена, которого редакция постоянно посылает в те точки земного шара, где взрывоопасные ситуации выливаются в открытый конфликт, где происходят войны, государственные перевороты, где диктаторские режимы силой подавляют народные выступления. Чили, Вьетнам, Центральная Америка — вот пункты журналистских поездок Лашена.

Его задача — подавать войны и кризисы как увлекательный для читателя материал, информируя своих сограждан о несчастьях и бедствиях людей в *других* странах, отвлекая их от острых проблем собственной жизни.

По ходу действия фильма Лашен попадает в Ливан, где снова становится свидетелем чужих смертей и страданий; как всегда, он должен сохранять позицию стороннего наблюдателя, комментатора, расценивающего драматические события лишь как основу для «ударного» сенсационного репортажа.

Зритель знакомится с Лашеном в момент, когда тот находится в состоянии крайней усталости, душевной неустроенности, опустошенности. И дело не только в том, что он прибывает в Ливан, тяжело переживая неурядицы в своей личной жизни, Лашен испытывает разочарование в своей работе, все с большей отчетливостью ощущая, что ее результаты — сплошная фальсификация. Внутренний мир героя раскрывается в монологах и ретроспекциях, охватившее его смятение подчеркивается кадрами, в которых предстает разрушенный, изуренный длительной войной Бейрут.

В атмосфере «фронтового города» Лашен окончательно проникается отвращением к циничным целям своей деятельности, которая требует воспринимать подлинное горе живых людей лишь как сюжет для эффектного фоторепортажа. В Бейруте он сталкивается с несколькими немцами, в частности с бывшим студентом консерватории, примкнувшим к правохристианским фалангистам. Но самым важным результатом поездки становится для Георга Лашена встреча с Арианой (Ханна Шигула), сотрудницей западногерманского посольства, вдовой ливанца, активно участвующей в справедливой борьбе арабов за независимость и достижение национального согласия в Ливане. Любовь к Ариане решительным образом влияет на Лашена, помогает ему лучше разобраться в том, что он видит, и в самом себе...

По мнению рецензентов, фильм «Фальсификация» напоминает картину Микеланджело Антониони «Профессия: репортер». Но если герой Антониони в финале уходил из жизни, еще раньше утратив себя как личность, то Шлендорф приводит Лашена к попытке утвердиться, проявляя честность в отношении своего общественного долга.

О. Булгакова

Чехословакия

Главным героем фильма «Один час жизни», поставленного режиссером Вацлавом Матейкой по сценарию,

написанному им в соавторстве с Иржи Светозаром Купкой, является известный деятель чешского рабочего движения Йозеф Гибеш (1850—1921). Однако картину нельзя отнести к разряду биографических лент, поскольку в ней воспроизводится лишь один из эпизодов жизненного пути Гибеша, связанный с пребыванием в городке Тынец, где в декабре 1883 года группа анархистов предприняла неудавшееся покушение на владельца местной ткацкой фабрики. События фильма относятся к тому периоду, когда на всей территории Австро-Венгерской монархии активизировалась борьба трудящихся за сокращение рабочего дня и улучшение условий труда. Рабочий день на промышленных предприятиях продолжался в ту пору 12 часов, и хозяева отказывались сократить его даже на один единственный час. Чтобы заставить их пойти на уступки, анархисты в Тынеце решили использовать террор. Результатом провалившейся акции стали массовые увольнения и преследования участников рабочего движения в городке. О событиях в Тынеце узнает Гибеш, живший тогда в Вене, где он организовал социал-демократический кружок и редактировал газету «Дельницке листы». Гибеш отправляется в Тынец, чтобы помочь рабочим организовать действенную борьбу против эксплуатации и воспрепятствовать дальнейшим анархистским выступлениям, которые лишь мешают этой борьбе. К достоинствам фильма чехословацкая критика относит удачную работу молодого актера Петра Штепанека, исполнившего роль Гибеша, который предстает на экране стойким и целеустремленным борцом против несправедливого общественного строя, честным и бескомпромиссным человеком, вышедшим из рядов рабочего класса и преданного его истинным интересам. Рецензент журнала «Чехословацкое кино» отмечает точное воспроизведение исторических реалий, относящихся к концу прошлого века, уверенный режиссерский почерк Вацлава Матейки и изобретательность художника-оператора Иржи Махане. По оценкам чехословацкой печати, актуальность фильма «Один

«Один час жизни», режиссер Вацлав Матейка (фото из журнала «Чехословацкое кино»)

час жизни» состоит в последовательно выраженном негативном отношении авторов к анархизму, у которого много общего с современным терроризмом, наносящим заметный урон рабочему движению в ряде капиталистических стран в наше время.

●

Роман Зденека Плугаржа «Конечная остановка», вышедший в свет в 1971 году, сразу же вызвал широкий читательский интерес, был переведен на ряд иностранных языков, издан в шести социалистических странах. Недавно известный чешский режиссер Ярослав Балик экранизировал книгу Плугаржа. Фильм имеет то же название, что и роман, и сохраняет его основные сюжетные мотивы. Действие картины происходит в доме для престарелых, спокойную жизнь обитателей которого время от времени нарушают незначительные события, грустные и смешные одновременно. Но вот однажды в доме случается история, курьезная лишь по внешним своим признакам. Бывший композитор Богдан Паулуш, живущий в доме для престарелых, влюбляется в его новую обитательницу, вышедшую на пенсию певицу Сандру. Взаимное увлечение двух пожилых людей постепенно перерастает в настоящее глубокое чувство. Сандра и Богдан любят друг друга преданно и трогательно, и эта любовь дарит им вторую молодость.

«Конечная остановка» — фильм с коллективным героем, — говорит режиссер Ярослав Балик. — И хотя он повествует о людях, стоящих вне главного потока жизни, он во многом затрагивает существенные стороны нашего социалистического общества... Наше общество, гарантирующее одно из важнейших прав человека — право на обеспеченную старость, — относится в этом смысле к наиболее развитым. Мы хотели сказать нашим фильмом, сохраняя дух романа Плугаржа, что для того, чтобы старость стала настоящим завершением предшествующей плодотворной жизни, необходимы собственные усилия, активность тех, кто приближается к своей конечной остановке». В картине снялась целая плеяда известных чешских актеров старшего поколения — Нелли Гайерова, Ото Скленчка, Мария Росулкова, Иржина Степничкова, Мария Брожова, Ева Свободова, Иржи Догнал, Бедржих Прокош, Иржи Костка, Вилем Пфейфер, Йозеф Сетглик и другие.

И. Обутин

М. Байджиев,
Т. Океев

Потомок белого барса

Слышится лихорадочный стук металла о гранит. Летят снопы искр. Руки человека на отвесной скале высекают примитивные рисунки. Солнце. Человек. Лук. Копье. Дымок над юртой. Бегущие дети. Дикие козы с длинными рогами. Кусок металла зазубрен и изъеден, руки изодраны и разбиты в кровь, но человек продолжает стучать в каком-то нервном исступлении. Постепенно удары стали реже и слабее, и вот наконец расслабленные пальцы выронили металл, измазав стену алыми полосами крови, соскользнули вниз. Человек умер.

На скале осталась длинная галерея примитивных рисунков, выполненная рукою древнего человека.

Вой ветра.

Скалу с рисунками начало заметать снегом...

Зима. Горы. Белое безмолвие.

— Ой, Карагул, мой верблюжонок!
Вот и нет тебя в живых.
Где я найду теперь тебя?
Ой, Карагул, мой сосунок.
Заставил сердце кровоточить!
Отныне нет мне утешенья...
— Ой, горе мое, Карагул!
Ой, тоска моя, Карагул!..

Откуда-то издалека, словно из глубины веков, постепенно нарастая, слышится низкий гортанный голос сказителя. Это плач — причитание по погибшему.

Голос человека постепенно как бы «ушел» в глубь веков. Вой ветра усилился. Скалу с рисунками замело снегом.

В горах выла пурга. Красные скалы трещали от лютого мороза. С хребтов с гулом сползали тяжелые снежные лавины. Синий лед мертвой хваткой сковал горные потоки. С высокой каменной кручи застывшим водопадом спускалась ледяная глыба. Внизу, в пологой котловине, напоминающей чашу, до самого дна замерзло глубокое озерцо. Тут и там лежали запорошенные снегом мертвые птицы. Тощие волки, рыча, терзали оледенелую падаль.

В долине маленькой речушки, берущей начало из теплого родника, защищенной с обеих сторон высокими хребтами, притаились десятка три убогих юрт. Здесь было тихо. Только там, наверху, злая пурга срывала с далеких вершин охапки сыпучего снега и белая пыль туманила желтый диск холодного солнца. Казалось, весь мир затонул в белой мгле. Из дымоходов юрт, почти до пояса засыпанных снегом, струился синий дымок — единственный признак жизни. Из крайней юрты едва доносился плач ребенка.

— Ку-у! Ку-у!..

У входа в войлочный домик, свернувшись калачиком, дремал лохматый пес. Легкий холодный вихрь шевелил его злой седой загривок.

В ветхой юрте, накрытой сверху шкурами козерогов, горел костер. В большом черном казане кипела вода. У огня тянул трубку хозяин дома Касен — человек средних лет, длинноволосый, гладко выбритый; рядом сидела девочка лет семи-восьми, она облокотилась на колени отца, узенькие черные глаза ее светились нездоровым голодным блеском. Рядом всхлипывала женщина с грудным ребенком.

— Ку-у! Ку-у! — стонал ребенок.

Женщина пыталась из смуглых мягких грудей выдавить каплю молока.

Касен гладил головку дочери:

— Завтра откроется небо и пошлет нам пищу, потерпи...

С темного соска на губы младенца капнуло молоко, но малыш уже не реагировал: капелька потекла по его щеке. Женщина громко всхлипнула. Касен, подняв на нее тяжелые глаза, взял руку ребенка, засунул ладонь под мышку — пульса не было... Он встал, набросил шубу и вышел. Холодный ветер начал трепать полог юрты, словно хотел затушить костер и лишить людей последнего источника жизни. Девочка на четвереньках доползла до выхода, отыскала сыромятный шнур и закрепила полог.

Юрта столетней Сайкал-эне напоминала жилье старой ведьмы. У входа, как верные стражники, стояли каменные идолы. С потолка свисали палочки с древними орхоно-енисейскими письменами и сводом алфавита. На стенах пучки разных трав и листьев, кудлатые гривы диких животных, чучело дикой козы, засушенные змеи, да и сама хозяйка была похожа на старую колдунью. В огромном черном казане она кипятила какие-то травы и что-то бубнила себе под нос. У ног старухи тихо скулил ее сын Саяк. Ему давно перевалило за пятьдесят, у него были длинные седые волосы, седая жидкая бородка, вислые усы, но глаза были детские, доверчивые. Саяк был юродивый.

— Сейчас, малыш, ты забудешь о голоде! — сказала Сайкал-эне, — достала деревянную чашу, чтобы налить ему травяного отвара. Юродивый поднял голову, прислушался к хрусту снега.

— Ау! — тихо пролаял он и, как ласковый пес, похлопал ладонью по земляному полу.

Мать поняла, что кто-то идет, приоткрыла платок, обнажив ухо с огромной серебряной серьгой, прислушалась. Сайкал-эне была почти слепая.

В юрту вошел Касен.

— Сайкал-эне, небо хочет забрать моего сына, — сказал он.

Саяк подбежал к Касену, лизнул в щеку, в глазах его появились слезы. Тот ласково погладил юродивого за сочувствие.

Сайкал-эне налила в чашу горячий настой травы.

— Дай жене и сыну, — сказала она.

Касен взял чашу и вышел. Саяк спрятал лицо в коленях матери и заскулил. Старуха подняла руку к чучелу дикой козы

— О, святая Кайберен, защити моих и своих детей от гибели. Ты всегда была добра к роду моему, давала нам мясо и жизнь. Попроси у неба немного солнца и тепла, не дай погубить моих и твоих детей, — взмолилась старая Сайкал.

Коза, чуть склонив мертвую голову, смотрела на старуху закостеневшими глазами.

Вдруг юродивый поднял голову, словно его осенила какая-то мысль. Он вышел за порог и, прихрамывая, побежал к самой дальней юрте. Холодный ветер трепал его жалкие лохмотья и взъерошенные седые волосы. Но его мозг, прекративший свое развитие десятки лет назад, видимо, слабо ощущал жару и холод.

Дом Кожожаша мало чем отличался от других охотничьих юрт. Разве что у входа был прибит череп козерога с огромными рогами — признак того, что здесь живет вождь племени. На стенах висели шкуры снежного барса, на полу были расстелены медвежьи шкуры, на особом месте висели луки со стрелами, дротики и бумеранги.

У костра курил свою трубку полуобнаженный Кожожаш — высокий, стройный, крепкого сложения, длинные густые волосы его свисали до плеч, рядом его сын Карагул — мальчик лет десяти, из-за пазухи его торчала голова щенка.

Жена охотника — смуглая красивая Зулайка — деревянной поварежкой наливала в деревянные чаши жидкий бульон. Долго шаря в казане, она наконец достала маленький кусочек мяса, положила его на достархан из дубленой кожи, знаком кивнула сыну, чтобы

он пригласил деда, что лежал у стены с закрытыми глазами и время от времени потягивал трубку.

— Ата! — позвал мальчик.

Старый Карыпбай открыл глаза, приподнялся на локтях. Мальчик поднес деревянный тазик, из чугунного длинногорлого чайника налил ему на руки воды. Старик вымыл руки и кивком поблагодарил внука. Женщина положила перед ним кусочек мяса. Старец отрезал крохотный кусочек, остальное отдал мальчику и кивком приказал вернуть его Зулайке. Женщина вопросительно глянула на мужа. Кожожаш посмотрел на жену, как бы сказав тем самым, чтобы она взяла мясо. Женщина взяла мясо, отрезав сыну маленький кусочек, а остальное отставила в сторону, по-видимому, не решаясь есть при свекре.

В юрту вошел Саяк. Он молча прошел на почетное место. Зулайка взяла деревянную чашу, отлила от каждого понемногу и поставила перед юродивым.

Саяк посмотрел на мальчика и старика, которые медленно, со смаком жевали свою скудную порцию мяса.

Кожожаш кивнул жене, чтобы она дала пришельцу мяса — таков долг гостеприимства.

Зулайка отрезала половину своей порции и положила ему в чашку.

Саяк радостно заскулил, взял свою чашу и пошел к выходу.

— Что ты задумал, малыш? — спросил Кожожаш. — Ешь сам.

Саяк покачал головой и жестом изобразил плачущего ребенка.

— О, божья душа! Ну, неси, неси! — разрешил Кожожаш.

Саяк, держа перед собой дымящийся бульон и оставляя на снегу кривые следы, побежал к юрте Касена. Почти у самого дома поскользнулся, упал, чаша опрокинулась, и все содержимое ушло в снег. Саяк приподнялся, начал лихорадочно шарить в сугробе с надеждой найти кусочек мяса, не найдя его, сел на корточки и заплакал как дитя.

Рыжий пес, лежавший у входа в юрту Касена, лениво поднял кудлатую голову в сторону реки и коротко пролаял или, вернее, простонал

— Оу-у!

Саяк поднял голову, и глаза его засветились радостным сиянием.

Там, на другой стороне речки, журчащей среди белых, укрытых снегом валунов, в белой мгле маячила одинокая фигура козы. От воды шел пар. Коза копытцем разбивала прибрежный ледок и щипала жухлую траву, вмерзшую в грунт.

Саяк, прихрамывая и восторженно визжа, через сугробы стал пробираться к юрте Кожожаша.

Дикая коза с тревогой посмотрела на человека, но, увидев, что тот удаляется, успокоилась, опустила голову и принялась щипать сухую траву.

Кожожаш вышел из юрты, держа наготове лук со стрелой. За ним, как кошка, следовал Саяк.

Кожожаш, прячась за скалы и ледяные глыбы, начал пробираться к реке. Но, как только он оторвался от последней юрты, коза заметила человека и устремилась вверх по склону. Охотник, по пояс утопая в сугробе, начал преследовать ее. Касен и еще два охотника с луками и дротиками двинулись за ним.

Из юрт высыпали изнуренные голодом и метелью старики, дети, женщины. Они смотрели вслед охотникам и молили создателя:

— О, небо, посмотри на нас и дай нам пищу! Не дай уйти добыче!

Саяк радостно топтался тут же и радостно скулил. Видимо, он был уверен, что стрела Кожожаша не пролетит мимо цели.

Коза, разрезая мокрой грудью рыхлый, сухой снег и увлекая за собой преследователей, все дальше и дальше уходила от стойбища. Касен и охотники, не в силах двигаться быстро, остались далеко позади. За козой шел один Кожожаш.

И животное, и человек были истощены зимним голодом, лютым морозом, но жажда жизни влекла обоих вперед.

Охотник несколько раз натягивал тетиву и

стрелял, но сильный боковой ветер уносил стрелу, и она теряла убойную силу.

Временами человек в изнеможении падал лицом в снег и языком лизал ледяную корку.

Животное, заметив, что человек остановился, переводило дыхание и пристально следило за его правой рукой, откуда в любой миг могла вылететь смерть.

Кожожаш собрал последние силы и устремился вверх чуть быстрее козы. Расстояние между ними сократилось настолько, что можно было стрелять. До вершины оставалось совсем немного, и добыча могла уйти.

Охотник припал на колено, задубевшими пальцами натянул тетиву и отпустил.

Коза головой уткнулась в снег.

Кожожаш поцеловал лук, отбросил его в сторону и упал на спину, чтобы перевести дыхание.

Снизу, восторженно крича, карабкались Касен и охотники. На стойбище обнимались айльчане и благодарили всевышнего за доброту. Саяк гордо бил себя в грудь и, тряся лохмотьями, плясал от радости. Кожожаш, довольный собой и удачей, раскинул руки и заулыбался: он знал, что теперь пища будет, значит, люди продержатся до появления солнца. Ему уже мерещилось, как они сидят вокруг костра, пьют горячий бульон. Он даже почувствовал запах вареного мяса — в тонких, чувственных ноздрях его мелькнула едва заметная улыбка. Там, наверху, бушевала пурга, охотнику стало хорошо, он тихо засмеялся, но тут донесся слабый стон. Он поднял голову.

Коза, оставляя за собой красный след, медленно шла вверх. На левом плече ее, где торчало древко стрелы, сочилась струйка теплой крови.

Кожожаш отыскал в снегу лук, вставил стрелу. Сопя и визжа от злости, почти на четвереньках он пополз вверх.

Человек и животное продвигались с большим трудом, расстояние между ними не сокращалось.

Но вот, кажется, силы покинули козу, она распласталась на снегу. Кожожаш, обливаясь потом и чертыхаясь, вновь припал на колено, натянул тетиву, прицелился прямо между двух маленьких рожек, и глаза их встретились. Глаза человека и глаза животного. Коза смотрела с мольбой, словно просила пощады. А человеку вдруг показалось, что это вовсе не животное, а беременная женщина с перебитой рукой. Охотник невольно зажмурился, уткнулся лицом в снег.

Он поднял голову. Коза все еще лежала на снегу и зализывала рану. Из левого плеча ее, дымясь, вытекала кровь. Кожожаш поднял лук, натянул тетиву и вновь вместо козы увидел беременную женщину, чем-то напоминающую его Зулайку. Она была с тяжелым животом, с кротким смуглым лицом, только глаза были совсем другие, очень длинные и необычные. Кожожаш опустил лук, упал лицом в снег и больше не поднимался.

Снег начал заметать его черную непокрытую голову.

Коза собрала последние силы и очень медленно начала уходить вверх. От струйки на плече уже шел пар — кровь застыла на морозе.

Раздался лай собак. Касен и охотники только теперь добрались до Кожожаша, подняли его.

— Она беременна, — закоченевшими губами сказал Кожожаш.

Касен глянул на него с укором:

— Надо ли жалеть скотину, когда люди дохнут от голода? — спросил он и схватился за лук.

— Это святая Кайберен, — ответил Кожожаш.

Касен опустил лук.

Коза шла по гребню скалы. На фоне белого неба четко вырисовывался ее черный силуэт.

Касен швырнул лук в снег.

Люди, стоящие у юрт, увидели, что охотники возвращаются с пустыми руками, разочарованно разбрелись по домам, проклиная небо за жестокость.

— Ой, родной мой. Ой, единственный мой!— вопила Батма. Она держала мертвого ребенка, завернутого в пеленки. — Бери! Забери

меня-а! Проклятая зима! — кричала она, разрывая на себе платье и обнажая вислые пустые груди. — Зачем ты пришла сюда? В долине было тепло! Там были мясо и хлеб!

Студеный ветер уносил вопль женщины прочь от стойбища, с размаху швырял на красные ледяные скалы, искаженным страшным эхом возвращал назад, чтобы ни бог, ни солнце не слышали о земных страданиях живых.

Из юрт высыпали изнуренные люди и молча смотрели на Батму. Никто не отвечал ей и не утешал. «Пусть накричится — легче станет».

Настала ночь.

В серой мгле началась перекличка голодных волков. В юрте Кожожаша собрались правители рода. Карагул, забившись в угол, слушал разговор взрослых. За пазухой его скулил щенок. На самом почетном месте сидела старая Сайкал, невидящими глазами смотрела прямо перед собой и слушала одним ухом, приоткрыв платок.

Отец Кожожаша полулежал на подушках.

— Отец Карыпбай, наши кони подохли от джута и бескормицы. Дичи нет. Через неделю мы все погибнем, — сказал Касен.

— Небо создало нас, чтобы мы жили, оно же пошлет нам спасение, — сказал Карыпбай...

— Отец, небо не шлет нам ничего, кроме снега и стужи. Вокруг стойбища появились волки. Скоро начнут нападать на людей, — сказал Кожожаш.

— Что ты предлагаешь? — спросил отец.

— Придется спуститься в долину к дяде Мундузбаю, попросить мяса, — ответил Кожожаш.

— И это я слышу от родного сына — кровного потомка белых барсов?! Мой родной брат Мундузбай отверг синее небо и дух предков. Он курит с кешгорцами дурман и угощает китайцев белым молоком наших кобылиц. Мы ушли от него, чтобы собрать силы и отвоевать свою власть, табуны и пастбища. Я должен быть единым правителем белых барсов, после меня ты, после тебя твой сын Карагул. А ты хочешь пойти к нему за подаянием? — сказал старец.

Наступила неловкая пауза. Никто не осмелился вступить в спор со старейшиной рода.

— Мать Сайкал, почему ты молчишь? Решай по праву старшего! — сказал Касен.

— Сейчас надо забыть все и выжить, — сказала старая Сайкал.

— А как я забуду раны и увечья, что получил в битвах с китайцами?! Мундузбай был желторотым и сидел под крылышком матери, но отец передал ему власть, хотя я старше его на десять лет. За какие заслуги?! У него две жены, но нет наследника. После его смерти китайцы растащат его скот и женщин, нас угонят в рабство, и наш род будет стерт с лица земли, — сказал Карапбай.

— Сын мой, — сказала старуха. — Ты слишком обижен, и мудрость ушла от тебя. От голода и стужи женщины наши перестанут рожать здоровых детей, и ты никогда не соберешь нужную силу.

— Вынесем спор на середину, пусть народ решит сам, — сказал Карыпбай. Он чувствовал, что старуха права, но стариковское самолюбие никак не позволяло ему признаться в этом.

Саяк стоял на студеном ветру и колотил в свой глухой барабан.

К юрте старой Сайкал вереницей тянулись аильчане: мужчины, женщины, подростки. Мать Сайкал сидела на почетном месте, под чучелом серой козы, в руках она держала две деревянные чаши, в чашах лежали белые и черные камни. Люди входили в юрту, брали из кучи по одному камню, бросали в чаши. Белые оказались тяжелее.

— Белые, белые... — понеслось по цепи. — Белые перетянули...

Старая Сайкал отдала чаши Саяку, подняла руки к небу:

— Да будет гладким ваш путь, да будет вашим спутником дух предков. О, небо, храни детей моих от несчастий! О, святая мать Кайберен, укажи им верный путь, не дай им заблудиться в Великих горах.

Ее слова повторили все. Саяк радостно за-

скулил, ласково лизнул, сухую, шершавую руку старухи.

Выла пурга, заметая землю и небо снежной пылью.

Кожожаш и Касен, держась за руки, почти на ощупь спускались вниз. Вот кто-то поскользнулся, провалился в сугроб, другой с трудом вытащил его. Путь был долгий и длинный, несколько раз они попадали под снежные лавины, грелись под скалами, падали, вставали и снова шли. Охотники теряли последние силы. Пурга усилилась. Крепче стал мороз.

День близился к концу. Охотники лежали на снегу, чтобы перевести дыхание. Касен повернулся к Кожожашу и увидел, что тот засыпает. Он вскочил на ноги и изо всех сил начал трясти своего спутника.

— Не надо... не надо... дай поспать, — бормотал Кожожаш.

Касен стал натирать ему снегом лицо, голову, грудь. Кожожаш постепенно пришел в себя и, как медведь, начал ползать по снегу. Он ползал до тех пор, пока от головы его не пошел пар.

Касен тем временем пробил брешь в снежной глыбе, и охотники, помогая друг другу, вошли в эту нору. Здесь было тепло. Пурга свирепствовала.

На глыбу, где прятались охотники, сверху все сыпался и сыпался снег. Вход в пещеру завалило, и теперь зияло маленькое отверстие, откуда шел пар.

Охотники с трудом вылезли из-под снега и двинулись в путь. Они шли по ущелью, взбирались на косогор, вновь спускались вниз. Все вокруг тонуло в белой мгле.

Они, видимо, давно сбились с пути, но продолжали идти вниз, надеясь на чутье и случайность.

Кожожаш и Касен лежали на снегу не в силах двигаться дальше.

Касен открыл глаза и вдруг поднял голову.

— Смотри! — крикнул он.

Кожожаш открыл глаза и увидел чудо: прямо перед ними стояла дикая коза. Он схватил лук. Коза, почуяв опасность, скрылась за бугром. Касен и Кожожаш, проваливаясь в сугроб, устремились за ней. Коза, оставив за собой след, исчезла. Пошли по следу. Было видно, что она прошла здесь только сейчас, но снег бил в глаза и мешал двигаться. Люди уже не шли, а ползли. След обогнул белую скалу. Люди пошли по ней, и вдруг глаза их засияли радостью. Там, внизу, синел Иссык-Куль, а ближе на берегу виднелось селение. Из юрт шел дым. Чернели табуны и отары. Там не было ни пурги, ни ветра.

— Вот она! — крикнул Кожожаш.

Высоко над ними, куда хватал взгляд, на фоне едва заметного солнца вырисовывался силуэт дикой козы.

— О, святая Кайберен, богиня наша и покровительница! Спасибо тебе! — взмолился Касен.

Юрту Мундузбая можно узнать сразу. Она белая и большая. Отделана богатым ярким орнаментом как снаружи, так и изнутри. Сам бай — красивый, крепкий человек лет пятидесяти с бритой головой, в богато расшитых одеждах, — облокотившись на цветные подушки, потягивал кальян и читал книгу с арабским шрифтом. Рядом сидела его старшая жена — сорокалетняя Бегаим, женщина с красивым надменным лицом. Она была занята каким-то рукоделием. Младшая — миловидная курносая Айке, — стоя на коленях, месила тесто.

В казане варилось мясо.

— Хозяин дома, почему не расскажете нам, о чем написано в этой книге? — спросила ласковым журчащим голосом старшая жена, не отрываясь от рукоделия.

— А это очень интересует вас? — спросил Мундузбай, отложив книгу.

— Разве хозяин нашего дома не знает, что его жен интересует все, что интересует его? — лукаво спросила старшая. — Не так ли, сестра?

Айке застенчиво кивнула.

— Это книга мудростей, — пояснил бай.

— И о чем там говорится? — спросила Бегаим.

— Говорится о том, как быть счастливым, — ответил бай и начал читать:

— В обширном крае хана-мудреца
Жил мирно волк, и рядом с ним овца.
В его владениях общею тропой
Ягненок с волком шли на водопой.

— О-у! — восхитилась старшая.

За юртой громко залаяли собаки и, судя по удаляющемуся звуку, побежали в сторону гор.

Бегаим набросила на плечи шубу и вышла наружу.

Айке тут же подбежала к мужу, опустилась на колени и подставила шею для поцелуя. Мундузбай поцеловал и ласково понюхал ее косы.

— О, моя ласковая, дождусь ли я, когда от тебя запахнет грудным молоком, — сказал бай.

— Все зависит от вас, байим, — лукаво ответила Айке, оглянулась на двери и губами попросила трубку.

Мундузбай протянул ей кальян, молодка затянулась, с наслаждением закрыла глаза, попросила еще.

— Хватит, маленьким нельзя, — бай ласково погрозил ей пальцем.

— Ну да-айте, — по-детски взмолилась женщина.

Мундузбай дал ей затянуться еще раз.

Айке затянулась и в знак благодарности подставила шею для поцелуя.

Вошла Бегаим и молча остановилась у порога. Мундузбай не решился поцеловать младшую жену и ласково потрепал ее по щеке.

Айке встала, с вызовом прошла к чыгдану [1], с гордым, независимым видом начала месить тесто.

— Бай-аке, к нашему дому идут какие-то странные люди, — с тревогой сообщила Бегаим.

Мундузбай на всякий случай снял со стены меч и сунул под тахту, на которую были сложены стеганые одеяла.

Собаки загалдели у самого дома.

Открылся полог юрты.

— Ассалом алейкум! — в юрту вошел Кожожаш, за ним Касен.

— Ой! — в страхе вскрикнула Айке и прижалась к Бегаим.

— Кто такие? — спросил Мундузбай.

Охотники едва держались на ногах, одежда и обувь оледенели, на усах, длинных волосах, бровях и бородах настыли сосульки. Вид у них действительно был пугающий.

— Не узнаете своих братьев? — спросил Касен. — Мы — охотники из аила Карыбая.

— Кожожаш? — изумился Мундузбай. — Касен?

— Да, дядя Мундузбай, это мы, — ответил Кожожаш.

— О-о, мои братья, я рад, что вы вернулись, — обрадовался Мундузбай.

— Нет, бай-аке, мы не вернулись, — сказал Касен.

— Вот как! А что же привело вас сюда? — уже с некоторой насмешкой спросил бай и посмотрел на своих жен.

— Дайте нам мяса, бай-аке. Весной мы вернем дичью и шкурами, — сказал Кожожаш.

— Мяса? А если не дам? — с ехидством спросил бай и опять посмотрел на своих жен.

— На вашу совесть ляжет смерть вашего родного брата и его аила, — ответил Кожожаш. — Мы пришли не за подаянием. Мы просим в долг. Вернем шкурами...

Айке с любопытством смотрела на молодого охотника, о котором, видимо, слышала не однажды. По мере того как оттаивали льдинки на его усах и бровях, он становился все красивей и привлекательней. Женщина ждала ответного взгляда и не вникала в суть разговора мужчин. А Кожожаш словно не замечал ее.

— Долго ли мой брат будет скитаться по горам в поисках пищи? Может, пора спуститься вниз, в долину и разводить скот? — спросил Мундузбай.

— Отец не вернется сюда, пока по праву старшего не станет единым правителем рода белых барсов, — сказал Кожожаш.

Касен тихо толкнул Кожожаша: он испугался, что бай разозлится и отправит их ни с чем.

---

[1] Чыгдан — сундук для хранения пищи; находится в кухонном отсеке юрты, отгороженном циновкой.

— Не усмиряй упрямца, дядя Касен, Кожожаш такой же строптивый, как мой брат Карыпбай. Пророк Мухаммед учит: убийце отца своего отдай в жены свою мать. Байбиче, — обратился он к старшей жене, — накормите гостей.

— Спасибо, бай-аке, мы сыты! — гордо сказал Кожожаш, хотя глаза его слизились от острого запаха мяса, тихо кипящего в казане.

— Не отведаешь пищи в гостеприимном доме — путь твой будет неудачным, — сказал бай.

Айке тем временем налила в фарфоровые пиалы дымящийся бульон и протянула охотникам. А те смотрели друг на друга и не принимали пищи.

— Отведайте, не смущайте руку юной хозяйки, — сказал бай.

Кожожаш поднял голову. Айке действительно была юной и прекрасной. Она лукаво улыбалась и держала белую пиалу. Глаза их встретились. Кожожашу ничего не оставалось, как принять из ее рук пиалу и поблагодарить.

Мундузбай открыл кованый сундук, достал золотую пластинку с древними письменами, протянул Кожожашу.

— Это завещание нашего отца. Если старая Сайкал обучила тебя письму наших предков, ты сможешь прочесть его сам, — сказал бай.

Кожожаш рукавом протер пластинку и с трудом начал читать буквы, расположенные сверху вниз.

— «Мой старший сын Карыпбай храбр, но лишен мудрости. После моей смерти власть возьмет мой младший сын Мундузбай...» — прочел Кожожаш.

— Брат мой обиделся, увел свой аил в горы. Рука моя ослабла, и я вынужден жить с китайцами в мире. Будем враждовать между собой — кончится братоубийством. И тогда киргизам вновь придется бежать к истокам Эмиля и Энесая, — сказал Мундузбай. — Отец твой стар. Я в годах. Сына у меня нет. После меня власть перейдет к тебе, а дальше к твоему сыну. Братья должны беречь друг друга и родовую кровь. Вот этот барашковый тебетей сшила моя Айке, передайте моему брату. Пусть возвращается и займет свои пастбища. Я не хочу применять силу, я призываю к разуму, — закончил он и протянул охотникам круглую барашковую шапку. — Это знак братства... Дядя Касен, отберите себе табун лошадей. Я не хочу вашей гибели...

Гости разомлели, глаза их подобрели от тепла, от горячей и сытной пищи.

Бегаим крошила мясо, Айке была занята лапшой.

Кожожаш невольно взглянул на Айке. Взгляды их встретились вновь. Глаза у нее были очень длинные и необычные. Охотнику показалось, что он видел эти глаза, когда ранил дикую козу, когда животное глянуло на него с мольбой и страхом.

После сытного бешбармака Мундузбай приготовил кальян и протянул Кожожашу.

— Что это? — удивился охотник.

— Райский табак. Его курят только правители, — пояснил Мундузбай. — Попробуй.

Кожожаш взял кальян, затянулся.

— Ну как, хорошо? — спросил бай.

Кожожаш кивнул и затянулся еще раз.

— Это опиум. Придает человеку бодрость и доброту.

В глазах Кожожаша появилась масляная доброта. Потягивая кальян, он смотрел на прекрасную Айке, которая резко бросала на него взгляд и тут же прятала глаза...

Джигиты Мундузбая, оглушая окрестность гортанными срывающимися криками, носились за табуном. Наконец, они отбили несколько тучных кобылиц, догнали лошадей у самых гор, набросили укурук-петлю на длинном шесте.

Когда Мундузбай и охотники вышли из юрты, ветер дул со стороны белых хребтов и нагнал в долину снежные пушинки.

Получив табун кобылиц ездовых лошадей, охотники двинулись в обратный путь. Отъехав от байского аила на почтительное расстояние, Кожожаш оглянулся. У юрты стояла одинокая женская фигура, едва заметная сквозь белый туман легких снежинок. Охотнику показалось, что он очень близко встретил ее го-

рячий взгляд. И вновь он вспомнил женщину, которую увидел вместо дикой козы.

Айке смотрела на уходящих охотников, пока их силуэты не слились с горами, потом взяла ведро и медленно пошла к реке...

Ночь. Белая юрта. Вошел Мундузбай, зажег светильник. Айке лежала с открытыми глазами, по щекам ее текли слезы. Мундузбай опустился рядом, ладонью вытер ее глаза.

Женщина прижала его руку к лицу:

— Отвезите меня к родителям, бай-аке! — сказала она.

— Тебя обижает Бегаим?

— Нет.

— Я устроил тебе жизнь, которая не снилась ни тебе, ни твоим полунищим предкам, — сказал бай с обидой.

— О, бай-аке, разве счастье только в достатке?.. Когда я слышу детские голоса, у меня ноют соски... А когда вы уходите к сестре Бегаим, я прижимаю к груди вот эту куклу, — она показала самодельную куклу, завернутую в одеяло, — иногда среди ночи мне кажется, что она плачет, я вскакиваю, обнажаю грудь, а она не берет... Скоро я сойду с ума... Отвезите меня в горы и оставьте там...

— Ты увидела Кожожаша? — сказал Мундузбай.

Женщина затихла и оцепенела от неожиданности — она ждала гнева и наказания.

— Я прожил пятьдесят пять зим и кое-что знаю об этой бренной жизни, — сказал бай.

Айке встала, взяла плетеную камчу, вложила в ладонь мужа:

— Избейте меня до потери крови! — сказала она.

— Если ты родишь от него сына, он будет мне родным по крови наследником, — сказал Мундузбай. — А если родишь дочь... — он переломил рукоятку камчи, бросил в огонь и вышел.

— О, аллах! — взмолилась женщина.

Стойбище охотников.

Все, кто мог ходить, собрались у юрты Кожожаша. Касен вывел кобылицу на площадку, связал ей ноги волосяным арканом, трое мужчин потянули за конец, скотина со стоном повалилась на бок.

— Небо! Земля! Духи предков! Святая Кайберен! Благословите и сделайте съедобной пищу моих детей! — сказала Сайкал-эне и подняла руку к небу.

Все повторили ее слова и жест.

Касен взялся за нож.

Карыпбай лежал в юрте и едва дышал. Карагул смачивал ему губы свежей кобыльей кровью. Старик слизывал ее языком.

Когда туша кобылицы была разделана, старик Калыс бросил три горсти крови земле, воде и духам предков, после чего начал делить мясо на каждую юрту: на каждую кучку он бросал по равному куску мяса, по равному куску жира, по равному куску внутренностей.

Привели старую Сайкал-эне.

Калыс взял кучу мяса:

— Кому? — спросил он.

— Брату Касену, — ответила слепая Сайкал.

Касен взял свою долю, понес домой.

Камыс взял следующую кучку:

— Кому?

— Брату Тугелу, — ответила Сайкал-эне.

— Кому?

— Брату Карыпбаю.

Кожожаш взял свою долю.

— Кому?

— Малышу!

Саяк взял мясо, подбежал к матери, лизнул ее в щеку. Старуха ласково потрепала сына.

Когда мясо было роздано, Калыс вышел в центр круга.

— Кто обижен? — спросил он.

— Никто, — ответили ему.

— Пусть мясо это превратится в вашу кровь и силу! — благословила старая Сайкал.

Вскоре из всех юрт заструился синий дымок, забулькало в пустовавших доселе казанах.

В юрте Кожожаша собрались старейшие рода. На почтенном месте сидела столетняя Сайкал-эне. Саяк, как всегда, расположился у ног

матери. Карыпбай еще не оправился от истощения, потому он полулежал на высоких подушках. В руках он держал барашковый тебетей, что послал ему Мундузбай.

— Если волк скалит зубы, не думайте, что он смеется! — сказал Карыпбай и швырнул шапку. — Мундузбай заманит вас в сети, а потом продаст китайцам. Кожожаш, я как щенка положил тебя за пазуху и ушел в горы, чтобы ты вырос на воле и забрал у Мундузбая власть, наши пастбища и табун. А ты поверил его пустым словам и продался за пищу, я проклинаю тебя! — он вытянул сухие, жилистые руки, затем повернул кисти ладонями вниз, готовый произнести страшные слова проклятия.

Саяк в страхе прижался к матери и заскулил.

— Карыпбай! — сказала старая Сайкал. — Мы с тобой уйдем в землю. Надо думать о тех, кто останется после нас.

— Небо и духи предков видели, как я вытянул руки. Они не простят, если я опущу их! — сказал Карыпбай.

— Поверни ладони к небу, произнеси слова благословения, и духи простят тебя! — сказала старуха.

Карыпбай повернул ладони к небу и сказл:

— Я не умру, пока не отниму у Мундузбая наши земли и воды. Джигиты, обретайте ловкость и храбрость! Женщины, не жалейте себя и грудное молоко, рожайте сыновей. Да пошлет нам небо поменьше жертв и страданий! Пусть хранит нас святая Серая Коза! — Карыпбай опустил руки...

...Алые языки пламени облизывали черное днище казана, где варилось мясо. Саяк заиграл на деревянном губном комузе. Над горами поплыла тихая несложная мелодия. Она нарастала, добавляя к себе все новые и новые звуки, новые краски.

Кожожаш сидел у огня, курил кальян, подаренный Мундузбаем, и слушал мелодию. Перед его глазами возникло кроткое лицо молодой жены бая. Айке улыбалась, обнажив белые, ровные зубы... И глаза у нее были необычные...

С прозрачной сосульки застывшего водопада упала жемчужная слезинка, полетела вниз, в чашу, со звоном разбилась о гладкую поверхность голубого льда. Вторая, третья, все звонче и звонче; полилась струйка; хлынул поток и...

Зашумел водопад.

Солнце!

Оно сияло на ледяных пиках далеких хребтов, отражаясь от красных скал. Реки, горы, белые долины, синие еловые леса, юрты, лица людей — все было залито ослепительным солнцем!..

Зацвели тюльпаны.

Защебетали птицы.

Зазеленели склоны.

С ледников хлынули дремавшие доселе бурные потоки.

На лужайке появилась коза с двумя козлятами. Ее можно узнать сразу: у нее чуть светлее окраска, она прихрамывает на переднюю ногу. На возвышенности, вскинув огромные, могучие рога, застыл вожак стада — старый козерог Ала-Баш. Ни запах, ни звук опасности не пройдут мимо его широких ноздрей и чуткого уха.

Но Кожожаш хитрее старого козерога. Кошачьей поступью он крадется к стаду. Вот он натянул тетиву, взял на мушку Серую Козу. Коза вдруг подняла голову и посмотрела в сторону охотника. Он узнал ее и невольно перевел стрелу на другую жертву. Засвистела стрела. Козерог стремглав покатился вниз по склону.

Прямо перед Кожожашем появился козленок и застыл в страхе. Кожожаш свистнул, козленок дал стрекача. Охотник засмеялся, оглушая горы.

Стадо устремилось вверх, впереди мчался серогрудый Ала-Баш.

Кожожаш поднялся во весь рост.

Козероги вытянулись в цепочку, прыгали через ущелья, через кочки, камни и речки, словно обрели крылья.

Серая коза с двумя козлятами мчалась чуть в стороне...

Кожожаш полюбовался красивым, стреми-

тельным бегом стройных, тонконогих животных, взвалил на плечи свою добычу.

У подножия серой горы зияла большая пещера.

Ветер трепал одинокий кустарник, увешанный разноцветными тряпочными лоскутами. Из пещеры доносился гул женских голосов.

Внутри пещера представляла собой затейливые сталактитовые катакомбы. С потолка свисали причудливые сосульки, падали жемчужные капельки. Внизу плескалась теплая вода, шел легкий пар, где-то бурлил горячий родник. По пояс в воде стояли обнаженные женщины. Среди них и жена Кожожаша Зулайка.

— О, святая мать Умай — покровительница младенцев! — говорила одна из женщин, подняв руки к небу, голубевшему в проеме пещеры.

— О, святая мать Умай — покровительница младенцев! — вторили другие, подняв руки к небу.

— Не откажи в счастье родить сына! Не откажи испытать радость материнства! — заклинала одна.

— Пошли мне, о создатель, зачатье, чтобы вырос плод в чреве моем и чтобы живая кровинка его пуповины упала на землю предков! — молила другая.

— Береги детей моих от злых духов, от смерти и увечий войны, — говорила третья.

— Небо и духи предков, храните землю нашу и наш род от набегов!

— Небо и духи предков! Дайте разум вождям родов наших, не допускайте братоубийства...

Женщины говорили вразнобой. Голоса их, как большие неуклюжие птицы, попавшие в колодец, бились о стены и воды пещеры, сплошным гулом наполняли пустоту и через отверстие, откуда виднелся кусочек голубого неба, уходили к белеющим пикам великих гор, а дальше — к богу.

Выйдя из пещеры, женщины, уже одетые и гладко причесанные, в белых и красных платьях, оторвали с подолов своих платьев лоскутки, привязали к «святому кустарнику», затянули тихую грустную песню и по одинокой тропинке двинулись вниз. У подножья скалы, в долине, их ждали мужья на конях. Каждый взял свою жену на седло, вброд переправились через Голубую чашу, и вся процессия с веселыми шутками-прибаутками направилась к стойбищу.

Карагул с мальчишками нагишом купался в Голубой чаше. Вместе с ними резвился черный, лохматый теленок яка. Мальчишки залезали на спину яка, падали в воду, кувыркались на траве. С высокой скалы низвергался водопад. Ребята резвились и играли, как могут играть счастливые дети природы. Солнце согревало их теплыми лучами, шелковистая лазурь горного озера ласкала их смуглые гладкие тела. Мириады жемчужных брызг окружали их радугой. Сочные травы, пахучие горные цветы, раскидистые кустарники диких ягод укрывали их от посторонних глаз. Они были естественными, вольными, вечными жителями Великих гор.

Серая коза с двумя козлятами паслась где-то рядом, любовалась детьми.

К Голубой чаше подошли пятнистые олени и начали пить воду.

В капкан попался снежный барс. Охотники окружили его с рогатинами и веревкой. Барс страшно скалил острые, как нож, зубы. Зеленые злые глаза его смотрели на людей со смертельной ненавистью. Его длинный, пушистый хвост с черным кончиком извивался, как огромная змея. Касен подошел к барсу ближе всех, сунул зверю конец палки. Барс схватил палку и начал грызть. Другой охотник изловчился и набросил петлю. Кожожаш в один миг схватил извивающийся хвост. Теперь хищник был не опасен. Охотники туго затянули петлю, стянули лапы, поперек открытой пасти засунули сук, накрепко перевязали и понесли на палке...

Аил Мундузбая выглядел празднично, белые войлочные дома были украшены свежими орнаментами. Чуть в стороне была поставлена большая белая юрта для новобрачных. Люди

надели свои лучшие одежды, нарядили коней, набросили яркие попоны, надели сбруи и уздечки, отделанные чеканкой из серебра и латуни. В центре аила стояли двухколесные тележки с фургоном. В каждой из них сидел китайский купец и вел торговлю. Из всех юрт выходили аильчане, несли купцам войлочные коврики, дорожки, сшитые из козьих шкур, статуэтки из кости, кожу, украшения для лошадей и прочее. Меняли на женскую одежду, чай, фаянсовую посуду и сладости.

В аил въехали Кожожаш и Касен. У каждого к седлу были привязаны туго набитые курджуны. На руке Касена восседал белый сокол.

— Здравствуйте, тетушка. Что за праздник у вас? Уж не третью ли жену берет ваш бай? — спросил Касен у женщины, стоящей у юрты.

— Купцы приехали. А завтра свадьба. Байскую дочь провожаем, — ответила женщина.

У юрты Мундузбая стояли две распряженные двуколки.

Из дома доносился громкий, возбужденный хохот.

Кожожаш и Касен подошли к юрте, залаяли огромные, ленивые псы. Навстречу вышла младшая жена Мундузбая Айке. Она поклонилась пришельцам.

— Будь счастлива. Пусть бог даст тебе сына, — благословил ее Касен.

Увидев ее, Кожожаш смутился, невольно прикрыв рукой заплатку на рукаве. Женщина посмотрела на него с любопытством и вызовом, игриво усмехнулась.

— Заходите в дом. У нас купцы из Кашгара, — пригласила она.

На почетном месте, на атласных подушках сидел толстый купец в шелковых кашгарских одеждах, рядом с ним — два его телохранителя: один — длинный, долговязый, другой — маленький, проворный. Перед гостями был расстелен обильный достархан.

В длинных бутылках поблескивала рисовая водка.

Гости и хозяин потягивали кальян.

— О-о, мои братья пожаловали! — обрадовался Мундузбай.

— Мы приехали рассчитаться с долгами! — Кожожаш вручил ему сокола. Бай поблагодарил.

— Да будет крепким путлище вашего сокола! — сказал Кожожаш и посмотрел на Айке.

Касен вывалил из курджунов великолепные шкуры снежных барсов и выдр.

У гостей разгорелись глаза.

— Принимай, байбиче, подарки! — обратился Мундузбай к старшей жене.

— О-о! — восхитилась Бегаим. — Спасибо.

Купцы подхватили шкуры, начали рассматривать и переговариваться на своем языке.

— Сестру твою отдаем замуж. Останьтесь на свадьбу, пожелайте ей счастья... — сказал Мундузбай.

— Началась большая охота. Надо возвращаться, — сказал Кожожаш.

— Оставайтесь, — сказала Бегаим.

Кожожаш заметил умоляющий взгляд Айке. Она приложила к щеке шелковистую шкуру выдры, ласково и нежно гладила, может, ей казалось, что она гладит возлюбленного.

— Хорошо, джене. Мы останемся, ради счастья вашей дочери, — сказал Кожожаш.

— Байбиче, налей-ка нам жидкого огня, — приказал Мундузбай. Он был рад, что охотники согласились остаться.

Бегаим, приветливо улыбаясь, налила гостям водки. Касен поднес пиалу к губам — неприятный запах рисовой сивухи ударил в нос. Он поморщился и вернул пиалу хозяйке. Гости засмеялись. Кожожаш с вызовом посмотрел на иноземцев, залпом осушил свою чашу и страшная гримаса исказила его лицо. Охотник выбежал за дверь. Раздался взрыв хохота.

— Точь-в-точь как вы в первый раз, — сказала жена бая. Мундузбай смеялся до слез, но вдруг он перестал смеяться и уставился на дверь.

Кожожаш держал натянутый лук.

— Это яд! — сказал он, глаза его горели злостью. — Ты решил убить нас!

Мундузбай захохотал еще пуще, взял бутылку, сделал несколько глотков из горла и налил жене. Бегаим выпила с удовольствием.

Кожожаш опустил стрелу.

— Налей ему с медом, — приказал бай.

Жена налила охотникам из другого сосуда. Кожожаш и Касен переглянулись и нехотя выпили. Касен блаженно погладил живот и протянул пиалу.

— Еще! — попросил он.

— Э! Пока хватит! Пусть дойдет до сердца, а потом покурим райский табак, — Мундузбай протянул трубку.

Охотники начали курить кальян.

Увидев, с каким наслаждением охотники курят опиум, толстый купец что-то шепнул долговязому.

— Наш уважаемый гость спрашивает: нет ли у охотников весенних рожек пятнистого оленя и маралов? — спросил долговязый.

— Охотники едят мясо, а рога они не едят! — ответил Кожожаш.

— Нам нужны рога, в них содержится нужная сила, — невозмутимо ответил долговязый.

— В рогах мужская сила? — захохотал Кожожаш. — А куда вы свою девали?

Видимо, выпитая водка начала действовать на него. Наступила неловкая пауза.

— Мои братья живут далеко в горах, — извинился Мундузбай.

Купец снисходительно улыбнулся.

— Платить будем райским табаком и вот этим, — он вытащил из-за спины пороховое ружье.

— Знаешь, что это такое? — он протянул ружье Кожожашу.

Тот повертел ружье в руках, заглянул в дуло, пожал плечами, отдал Касену. Касен внимательно рассмотрел ружье, взвесил в руке, взявшись за дуло.

— Китайская дубинка! — догадался Касен.

Гости и хозяин расхохотались.

— Правильно, угадал! — невозмутимо сказал долговязый и спрятал ружье.

Айке, наливая кумыс, пыталась поймать взгляд Кожожаша. А тот с наслаждением тянул кальян и словно забыл о ее присутствии.

— Заходи справа! Справа! — кричал бойкий джигит, пришпоривая коня.

Два всадника бросились вправо. За ними с лаем и визгом мчалась свора собак. Казалось, что люди и собаки травят матерого волка.

Из небольшого лесочка выбежал маленький тщедушный мужчина лет тридцати и, пугливо озираясь, бросился к реке.

Всадники нагнали его. Первый всадник дважды стегнул беглеца плетеной камчой. Второй хлестнул несколько раз, третий набросил ему на шею колючий волосяной аркан. Вскоре одежда беглеца была изодрана в клочья, из-за пазухи его выпала связка белых бус из фальшивого жемчуга, ниточка порвалась. По земле покатились белые шарики.

Всадники двинулись к аилу. Чтобы аркан не затянул шею, несчастному пришлось стремглав бежать за всадниками. На голой спине его краснели полосы от ударов камчи, по лицу текла кровь, на траву сыпались белые бусинки.

Кожожаш, вышедший из юрты, увидел, как двое бьют связанного.

— За что бьете? — спросил Кожожаш.

— Это Биялы из рода артыков. Он вор! — ответил джигит и поднял камчу для нового удара.

Кожожаш задержал его руку.

— Не надо бить! Отведите к баю, он рассудит, — сказал Кожожаш.

Вора привели к дому Мундузбая. Дети ходили вокруг беглеца, искали в траве бусинки.

Из юрты вышел Мундузбай, за ним его гости — толстый купец и его свита.

— Это Биялы из рода артыков, украл у купца бусы, — доложил один из джигитов и толкнул вора в спину.

Биялы упал лицом вниз, другой джигит потянул аркан. Вор поднялся на колени.

— Решил опозорить меня перед гостями?! — спросил бай, взяв вора за волосы.

Биялы отвернул от него свое изуродованное лицо и молча шмыгал носом.

— Что ждет того, кто украл? — обратился Мундузбай к людям, стоящим вокруг.

Все молчали. Видимо, не осмеливались просить пощады или наказания.

— Согласно шариату — смерть! — сказал человек в белой чалме.

Вперед вышел старец, перекинул через шею камчу.

Молоденькая миловидная женщина прижала к груди малыша и заплакала.

— Прости моего несчастного жеребенка, уважь мою седую голову, бай-аке. Жена подарила ему сына, а он решил подарить ей бусы. А бусы стоят пять баранов, — сказал старец.

— Шесть! Шесть! — завопил купец, показывая шесть пальцев.

Мундузбай посмотрел на женщину с ребенком.

— Отсчитайте купцу шесть баранов из моего стада. А вора отведите к столбу проклятия, — распорядился Мундузбай и ушел в юрту.

Джигиты поволокли вора к позорному столбу. Женщина с ребенком, рыдая, поплелась за ними.

— Бедняжка, — сочувственно говорили люди.

На возвышенном месте были расстелены расшитые красочными узорами войлочные ширдаки и ала-кийизы. Гости расположились отдельными кучками так, чтобы разговоры одних не были слышны другим, на самом почетном месте сидели самые почетные аксакалы — седобородые старцы, они вели разговоры о стародавних временах, вспоминали события давно минувших дней. Дальше расположились мужчины среднего возраста и гости, прибывшие из других племен и родов, они острословили, смеялись. В стороне сидели почетные старухи в белых элечеках и бархатных одеждах, оценивающе смотрели друг на друга, на молодух, обслуживающих гостей, молча пили чай. Молодежь обоего пола сидела довольно далеко от всех, они пели любовные песни — секетбаи, играли на комузе, шутили, смеялись. Проворные молодухи и юноши разносили гостям мясо, кумыс, чай и прочие угощения.

Поскольку Кожожаш и Касен были разного возраста, то они попали в разные группы: Касен сидел с людьми среднего возраста, Кожожаш — с молодежью.

На естественном манеже началась конная игра джигитов.

Они соревновались в ловкости и быстроте. На полном скаку доставали с земли монеты, шапки. Потом начался оодарыш — борьба на конях.

Кожожаш с азартом вступил в игру, и ему не было равных. Стащив с коня очередного соперника, искал глазами ту, ради которой старался, и встретил ее горячий взгляд. Она сидела в окружении молодых женщин и была самой красивой.

На холме джигиты мастерили перекладину. Вор был привязан к позорному столбу.

Жена Биялы, его отец и дети стояли внизу и плакали.

— О, горе мое! Разве я просила у тебя подарка! А если ты умрешь, что будет с нами? — причитала Сонун.

— Э-э, джене. Оставь его. Если даже выживет, он будет тебе не нужен! — пошутил один джигит, другие поддерживали его смехом.

Биялы сжал кулаки и рванулся к ним.

— Но-но, воришка. Попался на крючок — не дергайся, — погрозил ему джигит.

Вора привязали за правую кисть и подвесили к перекладине.

— Молодухи и женщины! Кто хочет развязать верблюда и забрать его себе!? Кто хочет развязать верблюда!? — кричал глашатай, разъезжая на коне.

В центре площади была выкопана маленькая ямка глубиной в половину человеческого роста. На дне ямы виднелся колышек, к которому был привязан поводок верблюда. Черный двугорбый верблюд, капая пенистой слюной, жевал свою жвачку и гордо поглядывал вокруг, словно понимая весь смысл происходящего.

Мундузбай и его гости расположились на специальной тахте, перед ними был расстелен достархан с яствами. Толстый купец перекидывался с хозяином шутками, беззвучно хохотал своим мягким животом.

— Молодухи и женщины! Кто развяжет

черного верблюда, тот получит в придачу белую верблюдицу! Спешите получить этот приз, пока бай-аке не раздумал! — кричал глашатай.

В толпе смеялись женщины, шутя подталкивали друг друга, но никто из них не осмеливался выйти в круг.

— Женщины и молодухи, кто развяжет черного верблюда, бай обещает в придачу белую верблюдицу и сундук с украшениями! — кричал глашатай.

Никто не выходил.

Вор висел вниз головой. На его шее и висках вздулись вены и стали толщиной с палец. Ноги его были очень бледные, а лицо синее. С коротких черных волос на пыльную землю падали капли пота. Он едва дышал и, казалось, вот-вот испустит дух. Солнце светило ему прямо в лицо, и он не мог открыть глаза.

— Вышла! Вышла! Глядите! — зашумели в толпе.

Вор открыл глаза и, изогнув шею, посмотрел на круг.

Две старухи вывели женщину, укрытую с ног до головы черным шелком.

Все приподнялись с мест, никто не знал, которая из женщин осмелилась выйти в круг.

Старухи сняли с ее головы покрывало, и все ахнули.

— У-у! — застонал Биялы и зажмурился от негодования.

Это была его жена.

— Сонун! Сонун! Жена Биялы из рода артыков! — криком передавали сидящие тем, кто был подальше от манежа.

Две старухи вывели женщину на середину, начали медленно стягивать с нее покрывало.

— Эй, красавица, не торопись, дай полюбоваться твоим телом! — крикнул один из сидящих.

Толпа рассмеялась.

— Моим телом любовались только создатель и муж, но что поделаешь, пришлось показать и тебе, — парировала женщина.

Раздался взрыв смеха.

— Если твое тело белее тела моей старухи — беру тебя младшей! — крикнул другой.

Мужчины засмеялись.

— Тебя на одну-то не хватит! — дерзко ответила Сонун.

Раздался новый взрыв хохота.

Между тем старухи обнажили ее до пояса. В тот самый момент, когда должны были обнажиться груди, женщина ловким движением сорвала с головы красный платок и густые черные волосы прикрыли ее высокие полные груди.

— Ах шайтан! — с досадой сказал кто-то.

Все рассмеялись...

Биялы временами открывал глаза, видел жену с ног до головы и извивался, как червяк. Но веревки сильно стягивали ему ноги, и он затихал.

Женщину раздели догола, длинные черные волосы, ниспадающие почти до колен, прикрывали ее лицо и спину.

Она спокойно и грациозно шла к яме, где был привязан верблюд.

Вор закрыл глаза. Он не хотел видеть ее позора.

— Пусть не торопится, — крикнул кто-то.

Толстый купец что-то шепнул долговязому.

— Если уберешь волосы спереди, купец отдаст тебе рулон шелка! — сказал долговязый.

— Пусть сошьет себе саван, — ответила женщина.

— О-о! — застонали мужчины.

Кожожаш смотрел на толстого купца, и в нем росло внутреннее негодование.

Толстый купец масляными глазами смотрел на женщину и скалил кривые зубы, смеялся надутым мягким животом.

— Сейчас я распорю ему брюхо! — сказал Кожожаш Касену и полез за кинжалом. Но ножны были пустые. Касен, видимо, предвидел это, спрятал кинжал и крепко держал Кожожаша за кисть.

— Если уберет волосы со спины, купец отдаст сундук сладостей! — крикнул кто-то.

— Пусть подавится! — парировала Сонун.

Она подошла к яме, присела на корточки, начала выбирать позу, чтобы ее тело не обнажилось, когда она наклонится и будет развязывать поводок...

Мужчины хохотали при каждом ее движении.

Биялы все еще висел вниз головой и вздрагивал при каждом взрыве хохота.

Сонун развязала поводок. Раздался гром восторженных криков. Старухи тут же набросили на ее плечи черное покрывало.

Голоса затихли.

— Пусть оденется и подойдет к нам, — приказал бай.

Сонун быстро оделась и подошла к гостям.

— Ты смелая женщина. Наш гость восхищен твоей красотой! — сказал бай.

Джигиты положили перед ней маленький сундучок, открыли крышку — в нем было несколько витков жемчужных бус, зеркало, сурьма для глаз, гребень и приколка.

Сонун взяла сундучок, подошла к улыбающемуся купцу, высыпала перед ним бусы.

— Дайте мне нож, бай-аке! — Сонун протянула руку.

— Красавицам нельзя играть с ножом, — пошутил Мундузбай.

Все рассмеялись байской шутке.

— Я прошу нож! — потребовала Сонун.

Кожожаш кинул свой нож к ее ногам.

Сонун подняла нож, подошла к перекладине, на которой висел ее муж, уже, видимо, мертвый или потерявший сознание, перерезала веревки.

Биялы коснулся руками земли, мягко рухнул на землю. Кто-то принес воды. Сонун окатила мужа водой, вытерла подолом платья его мокрое, грязное лицо.

Биялы открыл глаза, видимо, только теперь он пришел в себя, жадно выпил воду, приподнялся, огляделся по сторонам.

Все ждали, затаив дыхание.

Биялы со всего маху влепил жене пощечину и пошел прочь.

Сонун упала на землю и горько заплакала.

Люди засмеялись. У толстого купца заколыхался мягкий живот.

Две женщины подняли ее за локти и повели домой...

У подножия зеленого холма рядком расположились невеста и ее подружки: девушки и молодки. Чуть ниже, на небольшом расстоянии — джигиты.

Юноша пел свое посвящение избранной девушке.

Та отвечала своей песней.

Четверо парней с женихом и четыре девушки вместе с невестой вышли в центр, встали друг к другу спинами.

После каждого куплета спетой песни раздавались дружные одобрения, и юноши и девушки выходили в круг, становились друг к другу спинами, потом поворачивались лицами и целовались. Наконец, очередь дошла до жениха и невесты. Каждый поцелуй сопровождался шумными возгласами.

— Ты стоишь на том берегу.
Да, глубока река Ак-Суу,
Вброд пройти я не могу,
Я уношу с собой тоску! —

пропел Кожожаш, обращаясь к Айке.

— Речей твоих серебряный ручей
Не напоит тоску моих очей.
Я жажду счастья и любви, томлюсь...
Скажи, когда я досыта напьюсь? —

спела Айке.

— Жаш-аа! — одобрили сидящие.

Айке вышла в круг, повернулась спиной к Кожожашу, они поцеловались.

— Буду ждать у раздвоенной сосны! — успела шепнуть Айке.

Взошла луна, накрыла землю желтым светом.

У большой раздвоенной сосны встретились Айке и Кожожаш.

— Увези меня! Я рожу тебе красивых дочерей и рослых сыновей... — шептала Айке, обняв охотника за шею. — Увези меня!

Кожожаш обнимал ее тонкий стан и качал головой.

— В дом твоего мужа я вошел как брат, с его белого достархана отведал пищу, — сказал Кожожаш.

— А ты приди как враг. Приди и отбери меня! Так поступают все, кто имеет власть и силу, — сказала Айке.

Кожожаш покачал головой.

— Сегодня последний день луны. Подари мне ребенка, — шептала Айке, в исступлении целуя Кожожаша.

Между елями были установлены длинные качели из волосяных арканов, на каждых из них устроились по две девушки.

Джигиты раскачивали их.

— Давай, джигит, качай и пой.
Качай, раскачивая с плеча.
Чтоб небо стало вдруг землей,
Ладонь чтоб стала горяча, —

пели девушки.

У раздвоенной сосны Айке осталась одна. Она стояла на коленях, подняв руки к небу:

— О, мать-луна! Ты видела все. Прости меня и пошли мне зачатье! О черное небо! Прости меня и закрой своим мраком мою тайну, — молилась женщина. По щекам ее текли слезы.

Утром в белой юрте оплакивали проводы невесты.

— Золотое кольцо ты надень,
Забранится свекровь — ты смолчи.
С бирюзою кольцо ты надень,
Свекор обидит — смолчи! —

плакала Бегаим.

— Если муж твой окажется строг —
Улыбкой ответь на упрек.
Чтоб не стал он в сердцах поминать
Отца твоего и бедную мать, —

голосила Айке.

На голову невесты надели элечек — символ того, что кончились ее девичьи дни, на шею надели жемчужные бусы. К концам волос привязали серебряные слитки...

Темная пыль затмила солнце и всю окрестность.

Слышались крики, свист, храп лошадей, топот копыт. Тысячный табун мчался к аилу.

Табунщик, держась за гриву окровавленными руками, прискакал к белой юрте Мундузбая.

— Ойроты! — прохрипел он и замертво свалился к ногам лошади. На спине его торчало древко ойротской стрелы.

Табун, увлекая за собой лошадей и жеребят, пронесся через аил к лесу.

Со стороны гор с дикими криками и воплями неслись конные ойроты. Они были одеты в боевые доспехи, в руках сверкали кривые сабли, вперед летели зажженные стрелы. Горела трава, застилая горы и небо черным дымом вперемешку с белой пылью.

В аиле Мундузбая началась паника.

Из юрт выбегали полусонные джигиты, хватались за свои копья, торчащие у входа, но было поздно, ойроты подошли совсем близко, кони, порвав свои поводки, вырвав коновязи, ушли вместе с табуном. Аильчане хватали орущих детей, бежали к лесу.

Ойроты настигли первые юрты — загорелась первая, вторая... Налетчики настигали тех, кто не успел уйти, рубили саблями, вытаскивали из домов женщин, тащили за волосы, рвали на них одежду.

У белой юрты небольшой отряд джигитов, выставив длинные копья, оказывал сопротивление. Мундузбай, застигнутый врасплох, пеший с мечом в руке доблестно отбивался от налетчиков.

У гостевой юрты, где расположился толстый купец, несколько кашгорцев тащили двуколки, пытались привести их в боевой порядок, так как лошади сорвались и ушли с табуном.

Долговязый никак не мог разбудить хозяина, который после вчерашней попойки спал мертвым сном.

Часть ойротов бросилась преследовать беженцев.

Касен, взобравшись на невысокую скалу, метко поражал врагов из лука. Вскоре вся лужайка наполнилась поверженными ойротами. Налетчики окружили скалу, начали метать зажженные стрелы и дротики, вокруг охотника загорелась сухая трава, затрещала стелющаяся по земле арча. Но охотник продолжал стрелять сквозь огонь и дым.

Вскоре личная охрана Мундузбая была перебита.

Кожожаш на коне без седла рогатой дубинкой отбивался от наседавших на него ойротов.

Вдруг он услышал свое имя.

— Кожожаш! — кричала Айке.

Несколько конных ойротов тащили ее за руки и косы.

Кожожаш вырвался из кольца окружавших его врагов, настигнув насильников, четким ударом выбил из седла одного, второго, раскроил череп третьему.

— Беги к лесу! — крикнул он женщине. Но Айке прижалась к нему. Несколько ойротов окружили охотника тесным полукругом, прижали его к юрте, Кожожаш, истекая кровью, бился насмерть.

Купцы успели привести свои двуколки в боевой порядок, они расположили их полукругом вокруг гостевой юрты, зарядили ружья и ждали.

В аил вошла свита ойротского предводителя. Они спокойно проехали мимо горящих домов, убитых и раненных людей. Впереди шли дружинники с копьями. Они шли к белой юрте Мундузбая.

Мундузбай видел все, что творится вокруг, но не мог что-либо сделать. Бегаим и дочь прижались к нему. Ойроты содрали с белой юрты войлок, обнажив клетчатые стены, загнали туда окровавленного бая и его семью...

Ойротская свита подошла совсем близко. Уже было видно чванливое, самоуверенное выражение лица ойротского хана. Свита остановилась, хан поднял руку.

— Ты! — крикнул он и опустил руку.

Копьеносцы бросились на гостевую юрту, но в этот самый миг могучий залп из ружей потряс небо.

Несколько копьеносцев оказались на земле, кони шарахнулись и бросились назад. Второй залп выбил из седла еще несколько налетчиков.

Из юрт выбежали те, кто уже приступил к грабежу и насилию.

Через некоторое время вся орда в дикой панике стремительно неслась в сторону гор. Выстрелы звучали вслед, нагнетая ужас и смятение.

Айке перевязывала кровавые раны Кожожаша. Мундузбай подошел к нему, поцеловал по-братски.

— Когда меня не станет, род белых барсов будет в надежных руках, — сказал бай и прослезился.

Охотники рассматривали диковинное оружие. Долговязый купец показал, как оно действует, положил на ладонь Кожожаша свинцовую пулю.

Касен взял у купца ружье, выстрелил, попал в мишень. В его руках было могучее оружие, которое может поражать цель с дальнего расстояния, почти независимо от силы и направления ветра.

Кожожаш любовно погладил приклад, нежно потрогал теплое дуло, нащупал маленькую мушку, нехотя отдал хозяину...

— Ну как? — спросил долговязый.

Кожожаш показал большой палец.

Долговязый протянул ему ружье.

— Бери, оно твое, — сказал долговязый. — Весной придем за пантами и шкурами, — добавил он. — Привезем ружья и райский табак.

Стойбище охотников. Юрта Кожожаша.

Кожожаш вытащил из корджуна сладости, шелковый платок. Широким, небрежным жестом, чем-то подражая Мундузбаю, бросил подарки перед женой. Зулайка набросила на себя платок, Кожожашу она показалась очень красивой, и в какой-то миг вместо нее он увидел байскую молодку, но видение тут же исчезло — перед ним стояла Зулайка.

Карагул получил кусок сахара и был очень доволен.

Кожожаш подошел к отцу, молча лежавшему на шкурах, налил ему рисовой водки.

— Жидкий огонь! Возвращает молодость, — пояснил Кожожаш.

Отец медленно выпил водку. Кожожаш ждал реакции.

— Кисловатая, — спокойно сказал отец.

Кожожаш налил жене. Зулайка сделала глоток, поперхнулась, на глазах выступили слезы. Кожожаш захохотал так же, как смеялись над ним бай и кашгорцы, а потом взял бутылку и глотнул из горла.

— Сперва горько — потом сладко, — сказал он.

— Я чувствую, как молодею! — старик протянул свою чашку. Глаза его светились хмельным блеском.

— Э, хватит, теперь покурим райский табак, — сказал Кожожаш, доставая кальян. — Это подарок Мундузбая.

Весь охотничий род собрался у дома Кожожаша посмотреть на диковинное оружие, которое поражало цель без тетивы и стрелы.

Касен вывел дикого козленка, снял веревку и хлестнул по спине. Козленок дал стрекача. Кожожаш навел на него мушку и, когда козленок уже карабкался вверх по склону, грянул выстрел. Козленок уткнулся мордой в землю и скатился вниз.

Охотники начали рассматривать ружье, передавая из рук в руки, качали головами, цокали языками, удивлялись, восхищались и наконец вернули хозяину.

— Братья, это оружие мы взяли у китайских купцов взаймы. Через месяц они приедут, привезут еще такие же ружья. Мы должны приготовить шкуры и рога маралов. Много шкур и много рожек. Такое оружие должно теперь быть в каждой юрте, — сказал Кожожаш.

Слова его были восприняты с одобрительным гулом.

Несколько мальчишек с собаками, крича и улюлюкая, бежали вверх по ущелью.

На вершине горы по обеим сторонам узкой щели расположились охотники с луками, бумерангами и короткими дротиками. Кожожаш сидел на самом верху с ружьем наготове. Гиканье, свист, лай собак доносились снизу, шум быстро приближался.

Вдруг на лужайку выскочили несколько пар пятнистых оленей и устремились вверх, туда, где притаились охотники. Полетели стрелы, дротики и бумеранги, олени начали падать. Сверху раздался выстрел Кожожаша. Испуганные животные устремились вниз, но снизу поднялась целая свора собак и группа мальчишек с луками. Олени бросились врассыпную по косогору, бежали прямо на охотников, а те метко поражали их своим незатейливым оружием.

На стойбище старый Карыпбай обучал беркута брать добычу. Беркут сидел на его руке, одетой в длинную кожаную перчатку. Карагул вытащил из мешка зайца. Старик снял с головы беркута кожаный шлем и подбросил вверх. Беркут поднялся ввысь, увидел зайца, нагнал его, крепко схватил когтями и держал до тех пор, пока не подошел хозяин. Карыпбай взял зайца, отрезал лапки и бросил беркуту.

Со стороны гор послышался шум. Старик поднял голову и увидел приближающихся охотников. Они тащили туши убитых пятнистых оленей, свалили в центре стойбища. Кожожаш начал срезать маленькие рожки и складывать в мешочек. Касен и другие охотники снимали шкуры, раздавали туши по домам.

Саяк притащил домой тушу козерога.

Старая Сайкал ощупала тушу, отрезала большой кусок:

— Не надо брать лишнее. Она обидится, — она кивнула на чучело дикой козы.

Саяк взял остаток мяса и вышел из юрты.

Охотники сидели вокруг костров. Из черных казанов вытащили огромные куски мяса, разложили по деревянным чашам, в каждый кружок людей поставили по одной, а там уже каждую кость распределили соответственно возрасту сидящего.

Кожожаш достал из курджунов райский табак, кальян пошел по кругу, курили все: и старики, и молодые, и женщины, и дети.

Когда мясо было съедено, в кочевье охотников началась оргия вокруг костра.

Саяк бил в свой глухой барабан, Касен наигрывал на комузе.

Охотник исполнял танец орла. «Орел» медленно парил в небесах, брал добычу, ликовал победу. Потом в него попала стрела охотника. «Орел» бился в предсмертной агонии, а потом опустил крылья и затих.

Отец Кожожаша сидел в юрте, облокотившись на сложенные шкуры, ласково гладил ружье. Он тянул из кальяна райский табак. Глаза его светились нетрезвым блеском. Ему чудилось, что все охотники стоят у белой юрты. Сам Карыпбай сидит на тахте, Мундузбай

привязан к столбу проклятия, его жены стоят на коленях и молят о пощаде...

Утро.

— Брат Кожожаш! — позвали за юртой. Кожожаш набросил на плечи кементай — серую войлочную бурку и вышел.

У его дома толпилось несколько мужчин и женщин.

— Дай райский табак! — потребовали они.

Отец лежал в юрте и все слышал. Он потянулся к трубке и спрятал ее подальше под подушку.

— Райский табак кончился! Приедут купцы, у нас будет райский табак и жидкий огонь, — пообещал Кожожаш.

На зеленой лужайке, у слияния двух горных рек, были разбиты разноцветные шатры, рядом стояли распряженные двуколки. Купцы из Кашгара ждали охотников. На высоком холме стоял стражник с подзорной трубой и всматривался в долину, откуда должна была появиться свита Кожожаша.

Толстый купец сидел у главного шатра. Перед ним была расстелена рисованная карта местности. Обсуждался план захвата охотников и их товара.

— Как только войдем в шатер — закройте выход из ущелья: Постарайтесь без крови. Свяжите и бросьте в яму. Убежит хоть один — нам не вырваться из этих гор. Киргизы враждуют между собой, но могут объединиться, — сказал толстый купец.

— Мой господин, я дал охотникам слово, что будем вести обмен, минуя Мундузбая, — сказал долговязый. До сего времени он угрюмо молчал и тянул длинную трубку.

— Мундузбаю не выгодно, чтобы его брат имел оружие, — сказал купец.

— А нам выгодно, чтобы Мундузбай и его брат имели равные силы. Они уничтожат друг друга, и эти горы перейдут к нам без боя, — сказал долговязый.

— Едут! — крикнул стражник.

Несколько человек с ружьями разбежались в разные стороны, залегли в траве, двое скрылись за холмом.

Охотники ехали, навьючив на лошадей шкуры и панты.

Купец вышел навстречу. Приветливо улыбаясь, он начал здороваться с охотниками за руку.

Стражник остался на бугре и зорко следил за окрестностью.

Там, где затаилась засада, торчали дула ружей. Но никто из охотников, казалось, не замечал этого.

— Что-то джигитов у вас маловато, — с иронией сказал Касен, заметив, как за одним из бугров шевельнулась трава.

Долговязый перевел купцу слова Касена.

— Пусть он не беспокоится. Люди найдутся, — ответил купец, улыбаясь.

— Если вы затеяли нечестную игру, никто из вас не уйдет из этого ущелья, — сказал Кожожаш.

Долговязый перевел слова Кожожаша. Купец засмеялся с издевкой, а потом что-то крикнул на своем языке. Из-за камней и кустов появились люди и навели на охотников ружья.

Купец улыбнулся.

Кожожаш свистнул. Высоко над скалами появилось около двадцати лучников. В любую минуту они могли забросать купцов стрелами и камнями.

Купец засмеялся, протянул Кожожашу руку и подал своим людям знак отбоя.

Охотники вывалили из курджунов коротенькие рожки и шкуры. Купец отобрал мягкие рожки, жесткие отбросил в сторону и снисходительно засмеялся — это, мол, можешь забрать себе.

Охотники следили за медленными движениями толстого купа и ждали.

Купец взвесил панты, остался доволен, кивнул слуге. Тот принес три ружья, райский табак и дюжину бутылок рисовой водки.

— Вы принесли стоимость двух ружей. Мы даем вам три. Через месяц будем здесь, тогда и рассчитаемся, — сказал долговязый.

Ударили по рукам.

В открытый тюндюк светили звезды.

Кожожаш лежал в постели и смотрел на

небо. Перед его взором мелькали детали событий в стане Мундузбая. Вместо звезд он видел глаза Айке.

В горах гремели выстрелы.

Горы обработанных шкур. Груды маленьких рожек. Туши убитых козерогов. Мясо козерогов терзали волки, грызли собаки, клевали грифы, тащили шакалы...

Выстрел! Выстрел! Выстрел!

У каждой юрты на шестах висели туши копченого мяса, были натянуты шкуры диких животных.

Старик Карыпбай сидел у юрты, грелся на солнышке, потягивал райский табак.

Старик блаженно улыбался.

Ему все чудилось, что у ног его валяется Мундузбай и просит прощения...

На склонах хребтов пожухли и сгорели травы.

Утих могучий гул водопада. Теперь вместо мощного потока стекала слабая струйка.

Начало высыхать голубое озерцо. Лишь на самом дне еще оставалось совсем немного воды.

Белые вершины гор стали серыми, над ними нависла серая дымка. Ни облачка, ни ветерочка.

Охотники группами и в одиночку ходили по лесам и долам, возвращались с пустыми руками. Разве что на капкан или силки попадутся заяц или куропатка.

Саяк лежал у ног матери и скулил, как голодный щенок. Старая Сайкал гладила его по голове.

— Твои братья обидели Серую козу, уничтожили ее детей. В разгар осени у нас нет мяса. А что будет зимой? С утра до вечера — тарарах! Тара-раах! — ворчала старая ведьма...

Старуха встала, вышла из юрты. Невидящими глазами повернулась к востоку и ощутила горячее дыхание суховея.

— Синее небо! Прости моих детей. Если тебе нужна жертва, забери меня. А детям моим дай воду и пищу! — сказала она небу. — Отведи от них засуху!

В юрту падали косые лунные лучи. Кожожаш лежал с открытыми глазами, смотрел на звезды. Ему чудилась Айке. Вдруг он заметил, что отец осторожно поднялся с постели, на четвереньках пополз в сторону чындана — к углу, где хранилась пища, долго шарил, что-то искал, потом поднял пустую бутылку и, запрокинув голову, ждал, пока обжигающая капелька упадет на язык...

Кожожашу стало неловко.

— Отец, — тихо позвал он.

Старик вздрогнул и растерялся, как вор.

— У меня сохнет кровь! — хриплым голосом взмолился старик. — Я хочу жидкого огня.

— У нас нет ни пантов, ни шкур. Началась засуха. Животные ушли к ледникам... — ответил Кожожаш.

— Идите в степи! Рога сайгаков содержат мужскую силу, — сказал отец.

— Это очень далеко. Кони отощали, — ответил Кожожаш.

— Э! — безнадежно махнул рукой старик. — Видать, умру, не отомстив Мундузбаю...

Саяк стоял на холме и выл, задрав голову. Над юртой Кожожаша развевался черный траурный флаг.

— Солнце не любит покойников, — сказала Сайкал-эне, посмотрев на небо.

— Ждем дядю Мундузбая. Если он не бросит горсть земли на могилу брата, они будут враждовать и на том свете, — сказал Кожожаш.

Кожожаш сощурился на небо. Солнце поднялось довольно высоко и начало сильно припекать....

— Едут! Едут! Мундузбай едет! — сообщили по цепи.

— Едут, — сообщили в юрту.

В юрте сидели женщины в траурных платках и пили чай. Они тут же отвернулись лицом к стенке.

— Узнав о горе, весь в слезах,
Брат твой Мундузбай спешит.
Вражду забыл его аллах,
Значит, в мире будем жить, —

заголосила одна из женщин.

Подростки схватили свои палки.

— Ой, родной отец мой!
Ой, где я теперь найду тебя! —

громко зарыдали они.

К стойбищу подъехали два джигита из стана Кожожаша и мужчина с женщиной из аила Мундузбая. Это были Биялы и Сопуп.

— Мундузбай не захотел ехать на похороны! — сообщил Биялы.

— Айке родила мальчика, бай-аке пирует рождение наследника! — сообщила Сопуп.

На месте погребения были одни мужчины. Взяв горсть земли, они прикладывали ее к губам, к сердцу и бросали в могилу.

Когда вырос серый холм и установили могильный камень, на середину вышел Кожожаш...

— Братья, благодарю вас за ваши слезы. Дух отца остался доволен нами. Я, кровный наследник правителей рода белых барсов, беру поводья в свои руки. Отныне все споры и дела будете решать со мной! — сказал Кожожаш.

— Пусть долго живет наш батыр Кожожаш! — крикнул кто-то.

— Пусть долго живет наш батыр Кожожаш! — дружно поддержали его все присутствующие.

Кожожаш поднял руку. Народ по его знаку затих.

— Уходя к предкам, отец завещал, как собственные глаза, беречь единство братьев, верующих небу и духу предков. Клянусь небом и оружием! До своего последнего вздоха буду выполнять наказ отца! — Кожожаш поцеловал ружье и выстрелил в воздух. — Пусть пуля донесет мою клятву до всевышнего!

— Пусть донесет! — повторили джигиты и выстрелили в воздух из ружей и луков.

Обломок луны медленно плыл по мрачному небосводу, сквозь тяжелые лохмотья рваных туч, временами всплывал среди голубых звездочек и, как золотая монета, разрубленная пополам, повисал над Великими горами, бросая на землю тусклый желтый свет и длинные сумрачные тени.

По глубокому ущелью очертя голову мчался всадник. Опустив поводок, доверившись инстинкту коня, он мчался вниз, словно за ним гналась стая голодных волков.

Это был Кожожаш, и мчался он вниз, в долину, где жила прекрасная Айке.

Золотой обломок вынырнул из-за черной тучи и осветил юрту Айке. Она лежала с открытыми глазами, смотрела на далекие звезды, и глаза ее светились материнским счастьем. Малыш, причмокивая, прижался к ее сладкой груди.

— Айк-ее! — тихо позвал кто-то.

Айке вздрогнула, в страхе прижала ребенка.

— Это я, Айке, — сказал Кожожаш.

Он раздвинул войлок юрты и смотрел на нее ласковый и радостный.

— Зачем ты здесь? — в тревоге спросила женщина.

— Покажи сына.

Айке открыла лицо малыша.

— О-о, Айке! — Кожожаш протянул руки, чтобы потрогать малыша.

Женщина лукаво улыбнулась, закрыла лицо ребенка.

— Сглазишь.

Айке, набросив на плечи легкий плюшевый халат, вышла из юрты, бросилась в объятия любимого.

— О, сердце мое! Да стану я жертвой вместо тебя!

— О, зрачок моих глаз! Да закружусь я вокруг тебя.

— Бери малыша. Уйдем, пока темно! — сказал Кожожаш.

Айке отрицательно покачала головой.

— Отец умер. Я — вождь племени. Могу взять двух жен, — сказал охотник.

Айке покачала головой.

— Если хочешь, Зулайка уйдет к родителям. Пойдем, Айке, будем жить как вольные охотники, и ты познаешь, что такое свобода, — взмолился Кожожаш.

— Не хочу скитаться по горам в поисках пищи, — сказала женщина. — Мой сын будет жить в тепле и достатке.

— Настанет время, я стану правителем все-

го рода белых барсов. Мундузбай болен и стар...

— Нет, мое сердце. Ты никогда не будешь правителем, — сказала женщина. — У Мундузбая сын.

— Это мой сын! — вскричал охотник.

— Это прямой наследник Мундузбая, — спокойно ответила женщина.

— Айке, вместо звезд я вижу твои глаза! — Кожожаш опустился на колени. — Заклинаю тебя небом и духами предков!

Женщина медленно высвободила свои руки и решительно сказала:

— Нет.

Кожожаш встал:

— Я хотел жить в мире и братстве. Не хотел, чтобы благородная кровь белых барсов обагрила наши пастбища. Я соберу силы, приду сюда как враг и выполню наказ моего отца! И тогда не этот, а тот мой старший сын станет прямым наследником всего нашего рода! Клянусь оружием и прахом своего предка!

Кожожаш поцеловал дуло ружья и, пока женщина успела осознать смысл сказанного, вскочил на коня и умчался в горы...

У юрты Кожожаша собрались все охотники.

— Братья, — говорил Кожожаш, — я не хотел крови. Мундузбай обидел дух нашего отца, обманул меня, собирает силы, он хочет убить нас, наших детей и жен он хочет продать китайцам.

— Смерть Мундузбаю!

— Не позволим! — донеслось с разных сторон.

Кожожаш поднял руку.

— Мы должны опередить его и напасть первыми. У нас меньше рук, чем у него, но у нас есть вот это! — Кожожаш поднял ружье и потряс им над головой. — Нам нужно еще купить ружья, и тогда мы сможем отобрать свои табуны и пастбища, выполнить клятву, что дали мы праху нашего отца! Наши кони отощали от засухи, вся дичь ушла к ледникам. Мы пойдем в степь. Там есть корм и сайгаки. Рога сайгаков содержат мужскую силу, а мясо съедобно, — закончил Кожожаш.

Охотники с гиканьем и криками гнались за стадом сайгаков — степных антилоп. Стадо было огромное и насчитывало, вероятно, несколько тысяч. Охотники стреляли из ружей и луков. Степь была открыта на все четыре стороны: ни кусточка, ни бугорочка, одни солончаки. Поэтому охотники не могли сделать засаду — они стреляли на полном скаку.

Падали сайгаки — одни от пуль, другие — не выдержав стремительного бега.

Стадо умчалось за горизонт. В пыли остались десятки животных.

Настала ночь. Над безбрежной степью зажглись звезды. Охотники сделали привал в саксаульнике, разожгли костры, пекли на вертеле туши сайгаков. Несколько человек ухаживали за теми, кто заболел от жажды и зноя. Старики возились с издыхающим конем. Молодые разделывали туши. Головы сайгаков свалили в яму, засыпали песком. Касен и еще двое обрабатывали шкуры, засыпали солью. Кожожаш срезал маленькие кривые рожки, отбирал мягкие пары, остальные бросал в огонь.

— Кожожаш-батыр, внук Исманла, теряет сознание, — доложил охотник.

Внук Исмаила — подросток лет пятнадцати — лежал на земле, положив голову на седло. Он бредил.

— Ружье... дайте ружье... я хочу стрелять... Не хочу, чтобы Мундузбай продал меня китайцам, — кричал мальчик в агонии.

Двое держали его за руки.

— Это от солнца... На ноги и голову сделайте холод, — распорядился Кожожаш.

Охотники откопали из-под песка бурдюк с водой, намочили тряпки, положили больному на голову и грудь.

— Завтра двинемся в саксаульный лес. Сайгаки ушли туда! — сказал Кожожаш.

— Батыр, надо возвращаться домой.

— Мы приехали за пантами. Нам нужны ружья и райский табак, дядя Бакас, — сказал Кожожаш.

— Я не нашел ни одной черепахи. Это не к добру, — сказал старый охотник Бакас.

— Может, здесь не бывает черепах! — возразил кто-то.

— Дядя Бакас соскучился по своей старухе! — пошутил другой.

Охотники дружно засмеялись. А дядя Бакас обиженно махнул рукой и отошел в сторону.

Настала тревожная ночь дикой пустыни. Розовая луна медленно покидала звездный купол неба.

На разные голоса выли степные гиены.

Неутомимо сверлили сверчки.

Тихо стонал внук Исмаила.

Охотники спали мертвым сном.

Старый Бакас лежал с открытыми глазами.

По самой земле, поднимая скупую пыль, потянуло горячим ветром, тихо потрепало кончик его жидкой бородки. Старик насторожился, поднял голову, прислушался. Далеко-далеко слышался голос ветра.

Бакас разбудил Кожожаша.

— Кожожаш-батыр! Начинается песчаная буря! Так было сорок лет назад, когда мы пришли сюда и потеряли трех джигитов и восемь коней, — сообщил он.

— Бейте в добулбас, — распорядился Кожожаш.

Старик стал бить в небольшой глухой барабан.

Охотники вставали с мест, торопливо седлали коней, грузили туши сайгаков и засоленные шкуры.

— Надо уходить на юго-запад! — сказал Бакас.

Он посмотрел на предутреннее небо, проверил глазами линию по трем звездам и указал направление пути.

Охотники, слегка пришпоривая, двинулись по степи. Надо было до восхода солнца уйти как можно дальше и не заморить лошадей.

Когда из-под земли вынырнуло кроваво-красное солнце, буря свирепствовала вовсю.

На белых такырах не было ни пыли, ни растительности. Горячий ветер гнал по степи тысячи круглых колючих кустарников, летучий песок хлестал по лицу, бил лошадей по глазам, трепал хвосты и гривы, рвал на людях одежду, мешал продвигаться вперед.

Вокруг ни кусточка, ни бугорочка, куда можно было бы спрятать голову.

— Смотрите! — вдруг крикнул кто-то из охотников.

Чуть в стороне сквозь песчаную мглу едва-едва просвечивались силуэты каких-то строений...

Это были древние развалины глиняных стен; всюду следы огня, черные ямы вырытых в земле очагов, тут и там белели кости людей и верблюдов. Однако охотникам развалины показались райским дворцом спасения. Загнав лошадей, сняли вьюки, сами расположились вдоль стен.

Песчаная буря бушевала два дня и две ночи. Вокруг ни воды, ни травы. Падали лошади. Берегли каждую каплю воды: людям по глотку, лошадям по горсти. Две лошади подохли и лежали среди тюков, засыпанные песком.

— Дядя Бакас, — позвал внук Исмаила.

Старый охотник поднял голову.

— Я хочу домой, — сказал подросток.

— Надо переждать, — сказал старик.

— Я умираю, — сказал подросток.

— Выпей мою долю, — старик отдал ему маленький бурдюк. — Это все, что осталось.

Подросток жадно допил воду, вывернул бурдюк и начал лизать влажную кожу.

С восходом солнца ветер стих. Охотники почувствовали страшное зловоние. Затыкая носы, они раскопали из-под песка вьюки: туши сайгаков и шкуры кишели червями. Закопав истлевшие трупы лошадей, сайгачье мясо и шкуры, двинулись в путь.

Лошадей оставалось все меньше и меньше. Они падали, не выдерживая зноя и жажды. Да и люди едва держались на ногах. Воду раздавали по норме: здоровым по глотку, больным по два. Те, кто был покрепче, шли пешком, коней вели на поводу.

Когда женщины, старики и малые дети вы-

шли встречать охотников, они увидели унылую картину: к стойбищу приближались изнуренные голодом и изможденные дальней дорогой люди. Они шли, поддерживая друг друга, как после кровавого побоища. Они шли пешком. Лошади погибли. Кожожаш тащил на спине полуживого внука Исмаила.

Засухе, казалось, не будет конца до тех пор, пока солнце не выжжет все живое, на вершинах Великих гор не испарится последний снег.

Скала, где некогда шумел водопад, трещала от раскаленного солнца.

Вместо голубого озера зияла пустая высохшая воронка...

Утром старая Сайкал выходила из юрты, смотрела в небо невидящими глазами, качала головой.

— Нет, не будет дождя.

Ночью старая Сайкал выходила из своей юрты, смотрела невидящими глазами на луну, качала головой — нет, опять не будет дождя!

Трескались раскаленные камни.

Утихли муравейники.

Глубоко в землю ушли насекомые.

Все живое пряталось от смертоносных лучей солнца.

Горы опустели...

Травы пожухли, сравнялись с серой землей.

Недалеко от юрты стоял маленький як Карагула. Несколько охотников во главе с Касеном подошли к нему, похлопали по спине, зашли в юрту.

— Карагул, бог не пошлет нам дождя, пока не принесем жертву. У нас нет ничего живого, кроме твоего яка, — сказал Касен.

Карагул начал плакать.

— Ты же не хочешь, чтобы я, Зулай и все твои друзья умерли, — сказал Кожожаш.

Яка поймали, привязали за рожки, привели к мальчику. Карагул, обливаясь слезами, поцеловал своего друга, обнял за шею. Яка увели на лужайку.

Мужчины сняли пояса, набросили на свои шеи, повернулись в сторону восхода.

— О, небо! Если род наш провинился перед тобой, виноваты мы. Прости нас, старых и грешных детей бренной земли! Если нужна тебе человеческая жертва, забери нас и удовлетворись. Не трогай детей наших и внуков, дай им время зеленеть и продолжать наш род! Мы довольны, что ты создал нас, мы пожили, попили и поели, повидали судьбу, которую начертил ты на лбу каждого. Зубы наши пожелтели и стерлись, состарились наши тела и души наши! Забери нас к себе, о небо! Не дай нам увидеть смерть детей и внуков, дай нам уйти раньше их. Не дай погибнуть животным и травам. Не пожалей капельку живительной влаги. Напои жаждущую землю, верни ей жизнь. О-о! Синее небо! — старики опустились на колени и подняли руки к небу.

Охотники повалили яка.

Касен обнажил кинжал.

Сайкал-эне подняла сухие, как саксаул, руки:

— О, святая Кайберен, не гневайся на детей моих и храни нас от беды. Наполни нашу высохшую Голубую чашу водой! Пусть треснет земля и выйдет на свет зеленая поросль, пусть лопнет вымя и польется молоко!

По иссохшей земле разлилась алая кровь.

Над стойбищем охотников повисла черная лохматая туча.

Саяк смотрел на тучу и глупо улыбался. Тяжелая капля упала ему на лоб, покатилась по щеке. Саяк засмеялся, как младенец, слизнул дождинку. Упала вторая, третья капля...

Грохнул гром.

Сверкнула молния.

Хлынул дождь — небо приняло жертву людей!

Саяк в одних штанах плясал под ливнем.

Мальчишки с Карагулом, раздевшись догола, подражали ему и восторженно хохотали.

Огромные ленивые псы глодали широкие кости.

Спустилась ночь.

Заблестели мокрые скалы.

Утром в своей юрте проснулся Карагул. Ус

лышав шум воды, он тут же вскочил с постели:

— Водопад! — крикнул он.

Из других юрт выбежали дети:

— Водопад! Водопад!

Обгоняя друг друга, мальчишки и девчонки побежали к Голубой чаше. Впереди мчался Қарагул.

Добравшись до края котловины, дети замерли, как завороженные.

Там, внизу, голубело озерцо. Сверху низвергались жемчужные брызги, вся долина была в ореоле яркой радуги. С разных сторон парами, в одиночку, с молодняком спускались дикие животные архары, элики, козероги, они жадно пили воду из Голубой чаши, поднимали головы, раздували ноздри, чуть передохнув, вновь припадали к долгожданной влаге жизни.

Дети улеглись на краю котловины и, затаив дыхание, любовались животными.

Қарагул примчался домой.

— Ата! Элики пришли! Қозы! Они пьют из Голубой чаши! — сообщил мальчик.

— Бейте в добулбас! — распорядился Кожожаш и начал собираться.

Саяк стоял на бугре и колотил в свой глухой барабан. Охотники выходили из своих юрт, готовили ружья, луки, стрелы, звали собак. Қаждому хотелось как можно больше запасти мяса и шкур, утолить охотничью жажду — давно соскучились по любимому делу.

«Хорош ли тот, кто упустил пойманного зайца», — гласит народная мудрость, а тут само стадо пришло к порогу голодающих охотников.

Подбадривая друг друга радостными приветствиями и шутками, охотники двинулись в сторону Голубой чаши.

— Безумцы! — перед охотниками возникла слепая Сайкал. — Животные пришли к нам, чтобы спастись от сухой смерти, а вы хотите убить их?! Святая Қайберен не простит! — закричала старуха, расставив руки. Саяк прижался к ней и заскулил.

— Сайкал-эне! — сказал Кожожаш. — Это наша последняя большая охота. Наберем много мяса и шкур, выменяем на лошадей и ружья. Отберем от Мундузбая свои пастбища и табуны. Не будем скитаться по горам в поисках пищи. Не будем страдать от холода и зноя. Қаждый день будем есть мясо и пить кумыс!

— Нет! Нет! Не-ет! — старуха замотала головой.

«Не!.. Не-е»... — разнеслось эхо.

— Алчность и братоубийство — дело хищных самцов и злых мужчин. Небо пошлет нам проклятие, и святая Қайберен перестанет охранять нас от зла, — сказала Сайкал-эне.

Кожожаш заколебался, опустил свое ружье.

— Батыр, смотрите! — крикнул один джигит.

На хребте, раскинув свои могучие рога, стоял вожак стада Ала-Баш, а рядом — Серая коза.

Стадо козерогов, поднимая пыль, спускалось вниз по склону.

Охотники, обгоняя друг друга, бросились к водопаду.

— О, святая Қайберен! Мои дети пошли уничтожать твоих детей для наживы и войны. Я не смогла остановить их! Прости меня! — взмолилась старуха.

Саяк прижался к матери и завыл.

Ала-Баш и Серая коза спустились вниз к водопаду.

Мимо старухи и ее плачущего юродивого сына пробегали охотники с ружьями, луками и дротиками.

Впереди гудел и манил водопад...

Кожожаш первым прополз по камню, вскарабкался на гребень и... замер.

Вокруг Голубой чаши безмятежно и спокойно паслись козероги, пятнистые олени, архары: старые, молодые, резвились малыши, степенно ходили самки. Вожак стада козерогов Ала-Баш пил воду и тревожно поглядывал вокруг. Серая коза, видимо, утолив жажду, лежала у его ног, устало жевала свою жвачку.

В глазах Кожожаша заиграли искры охот-

ничьего азарта. Он знаками показал, чтобы другие охотники обошли котловину, прикрыли выходы и ждали сигнала. Люди разбежались в разные стороны. Мальчишки с Карагулом держали за ошейники собак, зажимали им морды, чтобы не лаяли. Кожожаш отыскал точку, откуда как на ладони была видна вся котловина и ее окрестности, деловито установил ружье, положил патроны. Когда охотники появились с другой стороны котловины, а подростки с собаками перекрыли выход, Кожожаш взял на мушку ближнего козла и выстрелил. По горам прокатился гром. Животные замерли, а потом метнулись в разные стороны. Один за другим начали падать козероги, архары, элики, пятнистые олени. Животные метались по котловине, но куда бы они ни кидались, всюду их настигала смертоносная пуля и укладывала на землю. Животные бросились к кустарникам, но оттуда на них ринулась целая свора собак, а за ними подростки со стрелами и дротиками.

...Вся долина была залита кровью, усыпана убитыми животными.

Карагул заметил, что несколько козлят залезли на высокий выступ скалы и остались незамеченными. Мальчик вывернул куртку мехом вверх и, держа наготове стрелу с луком, начал пробираться к стаду.

Появилась Серая коза с двумя козлятами.

Кожожаш уложил первого козленка, потом второго, третья пуля попала в мать. Серая коза упала, приподнялась, словно хотела убедиться в том, что убил ее Кожожаш. Грянул второй выстрел, и она рухнула на землю.

Глаза Кожожаша горели алчным огнем. Он ничего не слышал, ничего не видел, кроме добычи.

— Давай Заходите справа! Гоните слева! — в азарте орал он и продолжал стрелять.

Берег голубого озерца был усыпан павшими животными.

Падали матки, самцы, молодняк. Вожак стада Ала-Баш с несколькими козами в диком страхе прижался к скале.

Кожожаш спустился вниз. Ала-Баш, видимо, понял, что деваться некуда, вскинул могучие рога и ринулся на охотника. Кожожаш едва успел отскочить в сторону. Ала-Баш прошел мимо, но тут же вернулся и бросился вновь. Кожожаш успел выстрелить. Ала-Баш, истекая кровью продолжал атаковать. Пуля попала ему в сердце. Козерог упал.

Охотники спустились в котловину, начали добивать и тех, что залезли на выступы скал. Перебив всех животных, они начали пускать им кровь, собирать туши, срезать панты.

— Ну, Мундузбай, теперь ты ответишь мне за все! — восклицал Кожожаш и орудовал острым ножом.

Кожожаш добрался до скалы, где лежал убитый молодняк и...

Дикий вопль потряс небо — среди козлят и эликов лежал Карагул... На груди мальчика краснела маленькая дырочка. В пылу охотничьего азарта никто не заметил, как и когда это случилось.

Охотники обступили мертвое тело мальчика.

Все молчали.

Саяк, рыдая и скуля, подвел старую Сайкал к телу Карагула. Старуха ощупала мальчика.

— Святая Кайберен отомстила за своих детей! — сказала старуха.

Охотники невольно отступили.

Кожожаш схватил ружье, начал колотить о камни, разбил в щепы, в истерике рвал траву и грыз землю, а потом в изнеможении упал на труп своего сына и затих.

— Он проклят небом! — сказала старая Сайкал, взяла своего сына и пошла прочь, спотыкаясь о камни и кустарники.

Касен бросил свое ружье и пошел за слепой старухой.

Его примеру последовали и другие охотники.

На полянке остался Кожожаш с мертвым сыном.

Вокруг лежали убитые животные.

В небе парили орлы.

Шумел водопад.

Голубая чаша светилась в ореоле радуги.

Серая коза, истекая кровью, ходила по полянке, обнюхивала мертвых козлят в надежде найти хоть одного живого...

Кожожаш поднял голову и увидел женщину с необычными глазами. Рваные одежды едва прикрывали ее стройное, красивое тело. Это была Айке. Она держала за руки двух мальчиков в козьих шубках: Карагула и своего сына. Она стояла и улыбалась. С груди ее сбегала алая струйка.

Кожожаш поднялся, взял ружье, пошел за ними.

Временами Айкé превращалась в обыкновенную раненую Серую козу. Коза хромала и еле тащилась. Из вымени ее струилось белое молоко.

Человек шел за ней...

Вместо одежды — лохмотья. Борода, волосы — белые, взлохмаченные. Красные глаза слезятся от ветра и зноя. Он страшен. Он упал лицом вниз и затих.

Кожожаш, как наяву, вдруг увидел свою прежнюю жизнь.

Стойбище вольных охотников.

Веселье у костра.

Рождение сына.

Пляска мальчиков в ливень.

Охота на козерогов.

Улыбка Зулайки.

Сияющее солнце.

Мальчик, бегущий по зеленой лужайке.

Смех. Эхо в горах.

Стадо благородных оленей.

Над горами звучали струны комуза и гортанный голос сказителя:

— Ой, Карагул, мой верблюжонок!
Вот и нет тебя на свете.
Где мы найдем тебя теперь?
Заставил сердце кровоточить.
Зачем надел ты козью шкуру?
Шелохнулась там трава,
Дымок рассеялся едва,
К добыче бросился — о, ужас!
Голова твоя мертва.
Когда я целился в тебя,
Почему молчала грудь?
Когда спустил курок ружья,
Зачем не дрогнула рука?
Ой, Карагул, мой сосунок!
Ой, Карагул, мой верблюжонок.

Голос человека жутким плачем плыл над холодными горами.

Чья-то мозолистая рука выбивала на скале примитивные рисунки.

Солнце.

Человек.

Лук.

Дымок над юртой.

Бегущие дети. Дикие козы с длинными рогами.

Кусок металла зазубрен и изъеден. Руки изодраны в кровь...

Но человек продолжает стучать...

Постепенно голос как бы «ушел» в глубину веков.

Начал нарастать вой ветра.

Скалу с рисунками начало заметать снегом.

Киностудия «Мосфильм»

«Бешеные деньги» (по одноименной комедии А. Н. Островского), 9 ч.
Автор сценария и режиссер Е. Матвеев. Оператор Л. Калашников. Художник С. Валюшок. Композитор Е. Птичкин. Текст песни Р. Рождественского. Звукооператор И. Майоров.
Роли исполняют: Л. Нильская, Е. Соловей, А. Михайлов, Ю. Яковлев, П. Кадочников, В. Спиридонов, Л. Куравлев, А. Пятаков, Т. Новицкая.

«Василий и Василиса» (по мотивам произведений В. Распутина), 10 ч.
Автор сценария В. Соловьев, при участии И. Поплавской. Режиссер И. Поплавская. Операторы К. Кыдыралиев, Б. Сутоцкий. Художник А. Кузнецов. Композитор А. Муравлев. Звукооператор В. Беляров.
Роли исполняют: О. Остроумова, М. Кононов, Н. Бондарчук, М. Булгакова, А. Ростоцкий, Н. Дикарева, Т. Догилева.

«На гранатовых островах», 10 ч.
Автор сценария Г. Боровик. Режиссер Т. Лисициан. Оператор М. Ардабьевский. Художник К. Форестенко. Звукооператор Н. Кропотов.
Роли исполняют: К. Лавров, В. Седов, А. Соловьев, Л. Чурсина, Э. Романов, Н. Волков, Р. Плятт, Е. Лебедев, А. Харитонов, Г. Григорию, А. Белявский, Э. Киви, Е. Урусова.

«Отставной козы барабанщик», 8 ч.
Автор сценария В. Мережко. Режиссер Г. Мыльников. Оператор А. Фридкин. Художник В. Вырвич. Композитор С. Томин. Текст песен В. Нежданова. Звукооператор М. Нодиев.
Роли исполняют: Г. Бурков, Т. Пельтцер, Г. Польских, Н. Волшанинова, П. Вельяминов, И. Рыжов, Е. Шутов, М. Крепкогорская, Б. Токарев, С. Тегин, Андрюша Комаров, Оксана Горошкевич.

«34-й скорый», 9 ч.
Автор сценария В. Иванов, при участии А. Малюкова. Режиссер А. Малюков. Оператор Ю. Гантман. Художник Т. Лапшина. Композитор М. Минков. Текст песни О. Лукьяновой. Звукооператор М. Бронштейн.
Роли исполняют: Л. Дуров, Е. Майорова, А. Масюлис, А. Фатюшин, А. Рыщенков, П. Гаудиньш, М. Шиманская, И. Печерникова, В. Рыжаков, Г. Маликов, О. Голубицкий, В. Езепов.

«Февральский ветер» (по мотивам произведений А. Вейцлера), 8 ч.
Автор сценария А. Мишарин. Режиссер В. Досталь. Оператор П. Лебешев. Художник А. Самулекин. Композитор Э. Денисов. Звукооператор Е. Попов.
Роли исполняют: М. Ульянов, И. Ливанов, А. Попов, С. Яковлев, А. Зиматкин.

Центральная студия детских и юношеских фильмов имени М. Горького

«Праздники детства» (по мотивам рассказов В. Шукшина «Из детских лет Ивана Попова»), 9 ч.
Авторы сценария и режиссеры Р. и Ю. Григорьевы. Оператор Н. Пучков. Художник Г. Анфилова. Композитор П. Чекалов. Звукооператор М. Галудзин.
Роли исполняют: Л. Зайцева, Сережа Амосов, Оксана Захарова, Г. Воронин, А. Ванин, Н. Михеев, С. Скрипкина, Н. Ядыкина, Ю. Усачев.

«Шестой», 9 ч.
Автор сценария Р. Фаталиев. Режиссер С. Гаспаров. Оператор А. Ковальчук. Художник Н. Сендеров. Композитор А. Зубов. Звукооператор Б. Голев.
Роли исполняют: С. Никоненко, В. Грамматиков, М. Пуговкин, Е. Бакалов, Т. Спивак, С. Ульянов, М. Кокоев.

Киностудия «Ленфильм»

«Девушка и Гранд», 9 ч.
Авторы сценария В. Ежов, В. Садовский. Режиссер В. Садовский. Оператор В. Карасев. Художник Б. Бурмистров. Композитор А. Журбин. Текст песен И. Шаферана. Звукооператор Г. Корховой.
Роли исполняют: М. Дюжева, А. Ливанов, В. Евграфов, Э. Романов, Н. Ургант, О. Жаков, Н. Скоробогатов, А. Демьяненко, Н. Крюков, Н. Лавров, Н. Озеров, Н. Шелохонов, В. Максимов, А. Евдокимов, Г. Сабурова, А. Кожевников, О. Россихин, Е. Пономарев.

«Путешествие в Кавказские горы», 8 ч.
Автор сценария С. Кармалита. Режиссер М. Ордовский. Оператор В. Бурыкин. Художник В. Костин. Композитор О. Каравайчук. Звукооператор И. Вигдорчик.
Роли исполняют: Ф. Ордовский, Г. Никулина, Н. Меньшикова, М. Крутикова, А. Демьяненко.

Киностудия имени А. П. Довженко

«Ночь коротка», 8 ч.
Авторы сценария М. Беликов, В. Меньшов. Режиссер М. Беликов. Оператор В. Трушковский. Художник А. Левченко. Звукооператор А. Чернооченко.
Роли исполняют: С. Капищев, Эдик Соболев, Т. Каплун, Лена Середа, Н. Селиверстова, И. Охлупин, Е. Паперный, В. Гришокина, Н. Шаролапова, Е. Коваленко, М. Голубович, И. Филин, А. Толстых, А. Феденко.

Киностудия «Беларусьфильм»

«Люди на болоте» (по одноименному роману И. Мележа), 1-я серия — 7 ч., 2-я серия — 8 ч.
Автор сценария и режиссер В. Туров. Оператор Д. Зайцев. Художник Е. Игнатьев. Композитор О. Янчепко. Звукооператор Г. Басько.
Роли исполняют: Е. Борзова, Ю. Казючиц, Б. Невзоров, М. Яковлева, А. Мороз, Г. Гарбук, О. Лысенко, С. Кузьмина, П. Кормушин, Ю. Горобец, Л. Давидович, Д. Харатьян, А. Кочетков, Е. Иловайский, В. Шульгин, Т. Мархель, Л. Дьячков, В. Петрачкова, Л. Писарева, В. Гоголев, Ф. Шмаков, В. Кулешов, В. Платов, М. Захаревич, С. Станюта, Э. Горячий, А. Милованов.

Киностудия «Грузия-фильм»

«Пловец», 8 ч.
Автор сценария и режиссер И. Квирикадзе. Оператор Г. Тугуши. Художник А. Джанашиев. Композитор Т. Бабкурадзе. Звукооператор М. Тевзадзе.
Роли исполняют: Э. Бурдули, Р. Микаберидзе, Б. Цуладзе, Г. Пирцхалава, Н. Квачантирадзе, Г. Лежава, Н. Кахиани, Т. Мурванидзе, М. Махарадзе, Н. Джорджадзе.

Киностудия «Молдова-филм»

«Женщина в белом» (по мотивам романа Уилки Коллинза), 8 ч.
Авторы сценария А. Горло, В. Дербенев Режиссер В. Дербенев. Оператор В. Пиганов. Художники А. Бойм, С. Воронков Композитор В. Чернышев Звукооператоры Э. Гаспас, А Чайка
Роли исполняют: Г. Байкштите, А. Абдулов, А. Ливмане, Э Марцевич, В. Шаповалов, В. Зельдин, Н Губанова, Л Ярмольник, Э. Плешките, В Басов, И. Гошева, М. Барабанова, С. Тихонов, С Степанова, Ф. Эйнас.

Рижская киностудия

«На грани веков» (по мотивам романов А. Упита «Под господской плетью» и «Первая ночь»), 9 ч.
Автор сценария и режиссер Г. Пиесис. Оператор М. Клейн. Художник Н. Романова. Композитор И. Калниньш. Звукооператор А. Патрикеева.
Роли исполняют: А. Бирзниекс, О. Эскола, Л. Кугрена, У. Кибуспуу, И Буранс. Л Мартиноите, А Лаанемет.

Киностудия «Туркменфильм»

«Утренние всадники» (по роману Х. Деряева «Судьба»), 1-я серия — 7 ч., 2-я серия — 7 ч.
Авторы сценария Г. Мухтаров, М Атаханов. Режиссеры М. Атаханов, Ходжадурды Нарлиев. Оператор Я Муратназаров. Художники О.Амангельдыев, Г. Гусейнов. Композитор Р. Реджепов. Текст песни А. Акмамедова. Звукооператор Ю Ягмыров.
Роли исполняют: Э Курбанов, О. Амангельдыев, А. Джаллыев, Н. Аллабердыев, Л. Караева, М. Атаханов, Б. Аннанов, А. Дурдыев, Ходжадурды Нарлиев, В. Мухаммедов, Ч. Ходжанов, О Гуммадов, А. Одаев, М. Изюмский, О. Мередов, А. Аннакулиева

Зарубежные фильмы

«Иллюзия», 9 ч.
Производство студии художественных фильмов «Бояна» (Болгария).
Автор сценария Константин Павлов. Режиссер Людмил Стайков. Оператор Борис Янакиев. Художник Захари Иванов. Композитор Георги Генков.
Роли исполняют: Любен Чаталов, Руси Чанев, Зузана Кочурикова, Петр Слабаков

«Циклоп» (по одноименному роману Генчо Стоева), 7 ч.
Производство студии художественных фильмов «Молодость» (Болгария).
Автор сценария, режиссер и художник Христо Христов Оператор Венец Димитров Композитор Кирилл Цибулка
Роли исполняют: Михаил Мутафов, Невена Коканова, Пенка Ципелкова, Пенко Пенков, Никола Дадов, Павел Попандов, Иван Йорданов, Зинка Друмева, Вирджиния Кирова, Меран Коларов, Огнян Гилинов.

«Вторая жена», 8 ч.
Производство «Гунния» (Венгрия) — «Гомон» (Франция).
Авторы сценария Илдико Короди, Марта Месарош. Режиссер Марта Месарош. Оператор Элемер Рагайи. Художник Йожеф Ромвари. Композитор Шолт Деме.
Роли исполняют: Изабель Юппер, Лили Монори, Ян Новицкий, Зита Перцел, Шандор Сабо, Жолт Кертвейеши, Витольд Хольц, Золтан Янчо.

«История Дон Фрезер», 9 ч.
Производство «Акваториус Филм Продакшнс» (Австралия), 9 ч.
Автор сценария Джой Кэвилл. Режиссер Кен Хеннэм Оператор Рассел Бойд. Художник Росс Мэйджер Композитор Майкл Карлос.
Роли исполняют: Гровин Маккэй-Пэйн, Том Ричардс, Бонни Брук, Рон Эдрик, Айвар Кантс, Габриэль Хартли, Дэвид Камерон, Кевин Уилсон, Линдэл Барбоур, Джон Клейтон

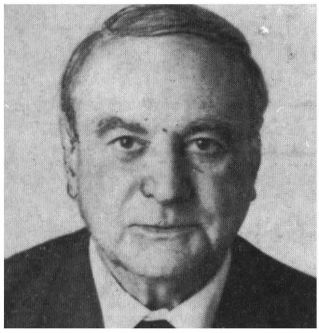
«Я боюсь», 1-я серия — 7 ч., 2-я серия — 6 ч.
Производство «Аурочинематографика» (Италия)
Авторы сценария Дамиано Дамиани, Никола Бадалукко. Режиссер Дамиано Дамиани. Оператор Луиджи Кувейлер. Художник Умберто Турко. Композитор Рич Ортолани.
Роли исполняют: Джан Мария Волонте, Эрланд Джозефсон, Марио Адорф, Анжелико Ипполито, Джордже Черионн, Бруно Кораццари. Альдо Фарина, Джузеппе Фацио

«Осенняя соната», 9 ч.
Производство «Персона-фильм» (Швеция — ФРГ) — «Норск-фильм» (Норвегия).
Автор сценария и режиссер Ингмар Бергман. Оператор Свен Нюквист. Художник Анна Асп.
Роли исполняют: Ингрид Бергман Лив Ульман. Хальвар Бьёрк, Лена Нюман.

«Лесси», 9 ч.
Производство «Лесси Продакшн» (США).
Авторы сценария Джин Холлоуэй, Роберт Б Шерман. Ричард М. Шерман. Режиссер Джон Чэффи. Оператор Майкл Маргулис. Художник Джордж Троаст. Композитор Ирвин Костал
Роли исполняют: Джеймс Стюарт, Сефани Зимбалист, Майкл Шэррет, Элис Фэй, Пэрнелл Робертс, Микки Руни, Джин Эванс.

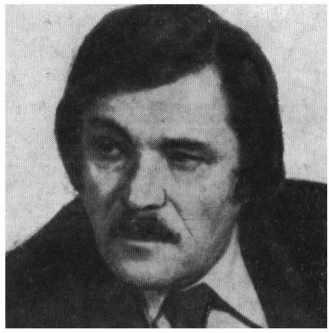
«Я заставлю вас любить жизнь», 9 ч.
Производство «Силенс фильм» (Франция).
Авторы сценария Клод Лемесл, Жан-Жак Тарб, Серж Корбер. Режиссер Серж Корбер. Оператор Жан-Жак Тарб. Художник Уильям Оливье.
Роли исполняют: Жюльен Гийомар, Мари Дюбуа, Жан-Клод Массулье, Мишлин Луччони, Патрик Прежан.

С 80-летием



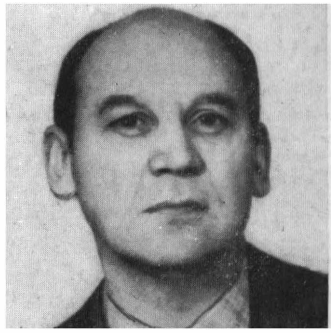
Чигорина Николая Андреевича, кинорежиссера, заслуженного деятеля искусств РСФСР, одного из создателей кинокурса «Автомобиль», автора серии инструктивных фильмов, снятых в годы войны, руководителя специальной киногруппы, которая принимала участие в разработке космических исследований.

С 60-летием



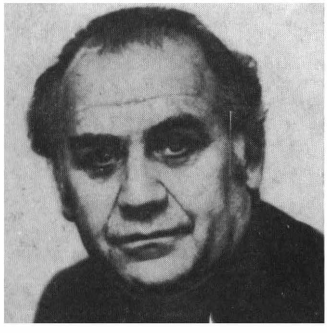
Карпова Александра Яковлевича, кинорежиссера, заслуженного деятеля искусств Казахской ССР, лауреата Государственной премии Казахской ССР, поставившего фильмы «Сказ о матери», «Долгие версты войны», «Свадебная ночь» и другие.

С 50-летием



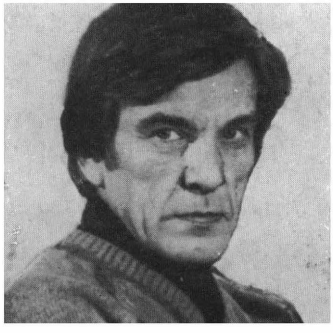
Виноградова Вадима Петровича, кинорежиссера, лауреата Ломоносовской премии, поставившего научно-популярные фильмы «Право быть ребенком», «Час ученичества», «Самый долгий экзамен» и другие.

С 50-летием



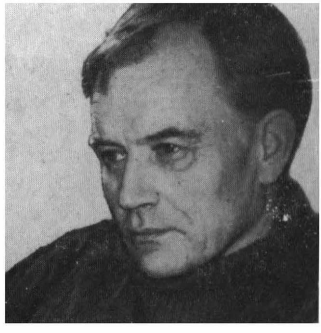
Гуревича Леонида Абрамовича, кинодраматурга и кинорежиссера, поставившего документальные картины «В стране открытий», «Призвание», «Огонь рождает электричество» и другие, автора сценариев документальных фильмов «Урал», «Спешите делать добро», «Эксперимент на себе», «Сердце» и других.

С 50-летием



Ледогорова Игоря Вадимовича, заслуженного артиста РСФСР, лауреата Государственной премии РСФСР имени братьев Васильевых, лауреата Государственной премии БССР, снимавшегося в фильмах «Николай Бауман», «Горячий снег», «Товарищ генерал», «Георгий Седов», «Карл Маркс. Молодые годы» и других.

С 50-летием



Яшина Бориса Владимировича, кинорежиссера, поставившего фильмы «Осенние свадьбы», «Первая девушка», «Долги наши», «Ожидание» и другие.